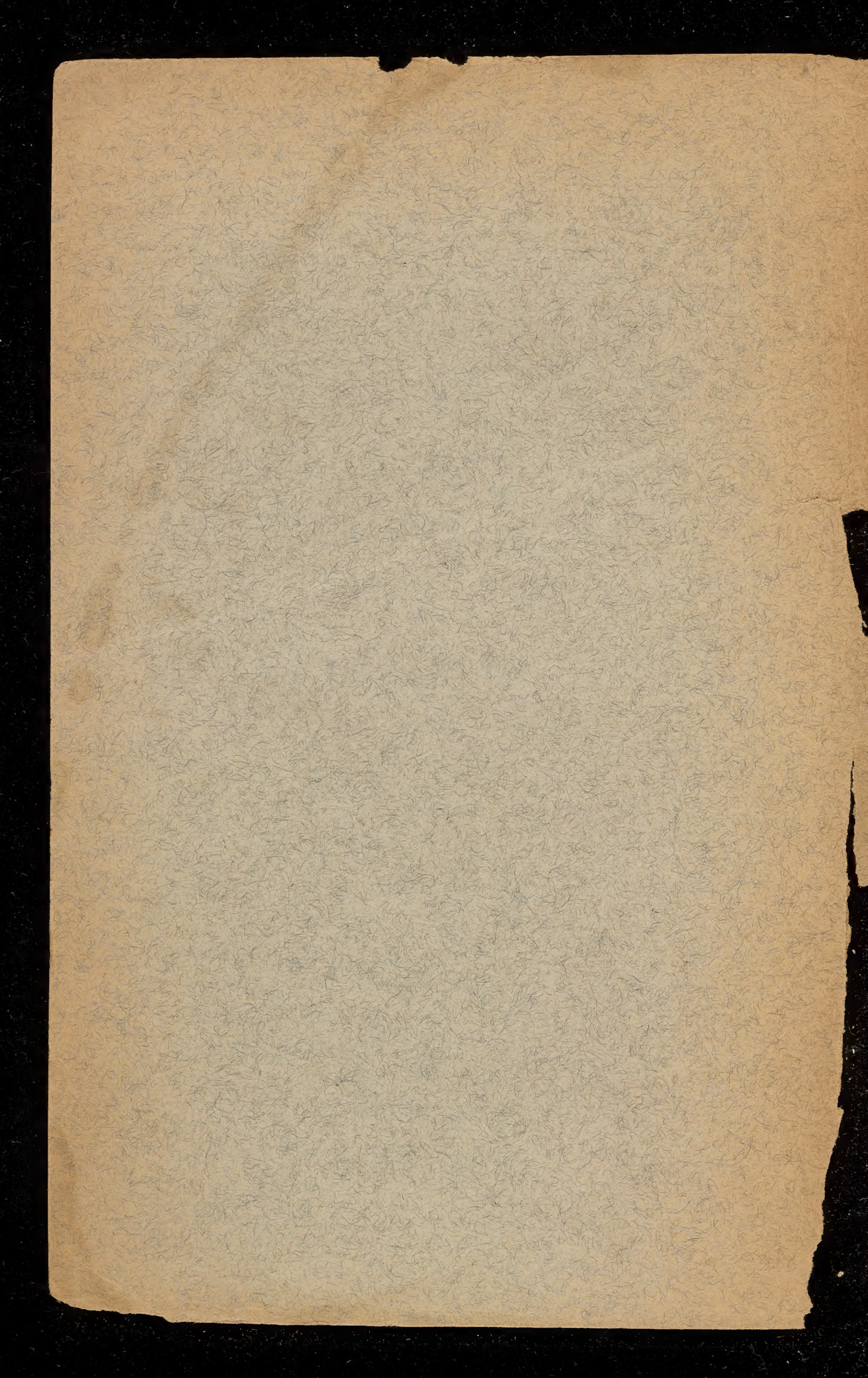
ADOLF GRABOWSKY

Der Kampf um Böcklin



BERLIN 1906
Verlag Siegfried Cronbach



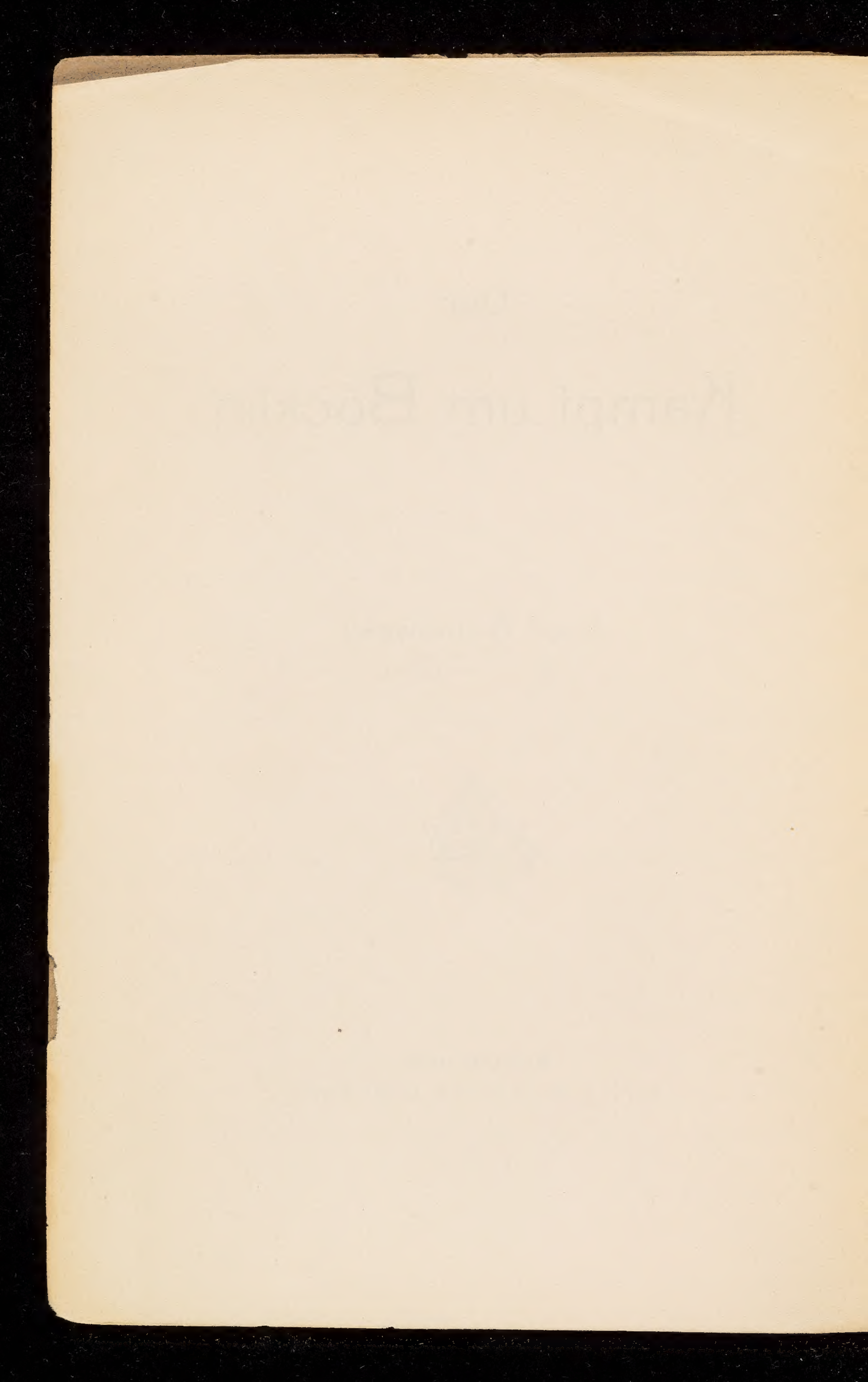
Der
Kampf um Böcklin

von

Adolf Grabowsky



BERLIN 1906
Verlag Siegfried Cronbach



„Eitelkeit und Ruhmsucht hat mir das Schicksal längst ausgeprügelt . . . Schauen und schaffen möcht ich.“

Böcklin



Vorwort

Die folgenden Seiten haben ihre Wurzel in einer Polemik gegen das Buch Meier-Graefes „Der Fall Böcklin“ und wachsen sich aus zu einer Schrift über Böcklin. Es mag scheinen, als ob ihre Herkunft die Schrift mit dem Zeichen des Vergänglichen behafte, der Verfasser glaubt jedoch, daß gerade ihr polemisches Wesen die Darstellung nach manchen Richtungen hin vollende oder gar steigere. Böcklins gerechte Würdigung ist untrennbar von dem Eingehen auf alle Angriffe, die ihn bedrohen. Und spricht man von den Angriffen, so kommt man mit Notwendigkeit auf die Angreifer. Unter ihnen ist Meier-Graefe nicht irgend ein Beliebiger, sondern derjenige, der seinen Tadel am schärfsten und breitesten verdeutlicht hat. Sein Buch ist gewiß hohl und philiströs und im Groben selbstbewußt — das wird auf diesen Blättern häufig genug bewiesen werden —, aber es bietet durch seine Ausführlichkeit eine Möglichkeit von Anknüpfungen, wie sie

sonst nirgends besteht. Meier-Graefe hat sich zu einem vollkommenen Echo alles dessen gemacht, was gegen Böcklin gesagt wird. Zudem ist dem Schriftsteller Maier-Graefe alle Hochachtung zu bezeugen. Nicht daß der Fall Böcklin stilistisch allzu hervorragend wäre: das Buch zeigt nur eine Anzahl gut geschriebener Stellen. Aber Meier-Graefe hat in seiner Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst ein Werk von geradezu glänzender Schreibart geschaffen, das auch inhaltlich vieles Vorzügliche bietet. Meier-Graefe wird hiernach nicht glauben, daß ich ein Vorurteil gegen ihn hätte. Daß sein Fall Böcklin so unerfreulich geworden ist, entspringt zum Teil sicher der unglücklichen Sache, die er hier vertritt. Seiner Vergangenheit nach ist der Kritiker Böcklins ein Mann, mit dem im Kampfe zu stehen sich wohl verlohnt.

Dieser streitbare Zug der vorliegenden Schrift mag ihr nun wohl etwas Lebendiges verleihen, das den Leser eindringlicher an ihr beteiligt, als es bei geruhsamer Erörterung der Fall wäre. Dabei wird eine Kenntnis des Meier-Graefeschen Buches nicht vorausgesetzt. Sein wesentlicher Inhalt wird wiedergegeben und zwar so, daß Meier-Graefe sich über Untreue — Fälschungen oder willkürliche Auslassungen — nicht beklagen kann. Zusammenfassend: unsere Darstellung will beachtet sein auch abgesehen von einer gerade geführten Diskussion. Der Kampf um Böcklin — das soll nicht gehen, um irgend ein Buch, sondern um einen großen Künstler. Den Künstler Böcklin sollen wir uns erobern.

Noch haben wir das nicht getan. Böcklins Leben ist uns erschlossen — vor allem durch die schöne Biographie von H. A. Schmid —, Böcklins Kunst jedoch ist entweder billigen Schlagworten begegnet oder aber mit gelegentlichen — oft trefflichen — Vermerken abgefunden worden. Es kann seltsam erscheinen, daß ein Künstler, über den außer zahllosen Artikeln eine Reihe von Büchern erschienen sind, nicht genügend behandelt sein soll, wer aber Kenntnis hat von dem deutschen Hang, in der bildenden Kunst am Alleräußerlichsten haften zu bleiben, der wird begreifen, daß eben bei Böcklin, über den so gut schöne Worte zu machen sind, das Tiefergehen fast ganz vernachlässigt wurde. Wieder ist hier Gelegenheit, Meier-Graefe ein Angenehmes zu sagen: er hat mit stärkster Betonung darauf hingewiesen, daß es vor allen Dingen geboten sei, Böcklin malerisch zu erfassen. Das ist im folgenden wenigstens versucht worden; wir behaupten nicht, die Aufgabe schon gelöst zu haben.

Auf Biographisches wurde infolgedessen gänzlich verzichtet. Was von Schmid bereits geleistet war, brauchte nicht wiederholt zu werden. Aber noch mehr: Böcklins künstlerische Anfänge haben wir nur gestreift. Seine frühen Bilder sind vielleicht hin und wieder zu wenig beachtet, sie sind aber in ihrem dumpfen Extrakt aus Schirmer und Corot nicht gerade mißverstanden worden. Nicht einmal von Meier-Graefe, der diese Bilder — wie gezeigt wird — ganz einseitig behandelt. Recht eigentlich beschäftigt uns hier erst der Böcklin, dessen Wegen

ein Ziel leuchtete, den alle kennen und doch kaum einer.

Nicht verzichtet wurde auf Prinzipielles, was man so gern mit dem Gruselwort „Ästhetik“ bezeichnet. Aber wenn sich sagen läßt, daß Ästhetik ohne Anschauung ein unfruchtbarer Acker ist, so ist Anschauung ohne Ästhetik ein Feld, dessen Frucht man nicht erntet. Wer nicht nur immer den einzelnen Fall im Auge hat, der muß weiterschreiten von dort aus. Es gilt ja nicht Regeln zu finden — das tut die gräßliche Schulästhetik —, sondern Wege zu bahnen und Brücken zu schlagen. Ästhetik und Kunstgeschichte ist richtig verstanden ganz dasselbe, und so wandeln wir denn gleich zum Eingang dieser Schrift einen fröhlichen — recht notwendigen — Gang durch die Geschichte der Kunst (der hoffentlich nicht an die Gelehrtenmanier, bei Adam zu beginnen, erinnert).

Dabei mußte ein gewisses Maß kunsthistorischer Kenntnisse vorausgesetzt werden, gleichfalls wieder um nicht Dinge zu sagen, die man anderwärts — in vielen Handbüchern der Kunstgeschichte — finden kann. Dort oder in den mancherlei Folgen von „Meisterwerken“ oder in Photographien der öffentlichen Sammlungen suche man (dringende Bitte!) die alten und modernen Kunstwerke, die erwähnt werden. Ein großer Teil der Werke Böcklins ist abgebildet in vier starken Bänden, die bei der Photographischen Union in München erschienen sind. Wer sie nicht zu erlangen vermag, hat einigen Ersatz in

dem Böcklinband der Künstlermonographien (Velhagen & Klasing).

An den Hauptteil schließen sich zwei Beilagen: eine Auswahl Böcklinscher Aussprüche über Kunst und Künstler und eine vergleichende Würdigung von Böcklin und Hans v. Marées. Auf die Einführung zur ersten Beilage, die den Hauptteil in manchen Punkten ergänzt, sei besonders verwiesen.

Berlin, im November 1905. G.

Bibliographische Vorbemerkungen

In großen Zügen ist die Literatur über Böcklin bereits im Vorwort gekennzeichnet worden. An dieser Stelle sollen — auch um die Zitate des folgenden verständlich zu machen — die bemerkenswertesten Bücher genannt sein, die sich mit Böcklin beschäftigen. Wir begnügen uns nicht mit der Aufzählung, sondern lassen auf die Art der einzelnen Werke ein paar Lichter fallen.

Gustav Floerke: Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe. Herausgegeben von Hans Floerke. München 1901. Bruckmann.

Berücksichtigt vor allem die achtziger Jahre. Besteht teils aus Äußerungen Böcklins, teils aus Ansichten des Florentiner Künstlerkreises, teils aus eigenen Ansichten des Verfassers. Die Herkunft des einzelnen ist nicht immer sicher zu bestimmen. Floerke fühlt sich stolz als Freund Böcklins, der berufen ist, für den Verkannten einzutreten. Er ist der Mann mit der großen Krawatte, der in Schönheit lebt. Connaisseur, der italienische Novellen schreibt. Vgl. im übrigen die Einführung zu unserer Auswahl von Böcklinworten.

Adolf Frey: Arnold Böcklin nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde. Stuttgart 1903. Cotta.

Ein schönes Buch. In dem Böcklin der Zürcher Zeit (1885—1892) möchte uns der Verfasser den ganzen Böcklin zeigen. Tut dies auch, soweit es möglich ist. Vgl. im übrigen die Einführung usw.

Rudolf Klein: Arnold Böcklin. (In den Modernen Essais) Gose & Tetzlaff. Berlin 1901.

Ein Essai nach deutscher Art. Also mehr Packung als Inhalt. Gut die Bibliographie am Ende der Schrift (von Dr. Hans Landsberg).

Otto Lasius: A. Böcklin. Tagebuchaufzeichnungen. Herausgegeben von Maria Lina Lasius. Berlin 1903. F. Fontane & Co.

Enthält Äußerungen Böcklins aus den achtziger Jahren (1884—1889). Der Maler Lasius fühlt sich als treugehorsamen Schüler des Meisters, nicht als Famulus (wie Schick das tut). Er ist naiv bis zum Lächerlichen, dabei von törichter Schwatzhaftigkeit. Er ist aber mehr als eine geringere Ausgabe von Schick. Durch seine herzliche Liebe zu Böcklin nimmt er an allen Äußerungen des Künstlers den stärksten Anteil. Bei keinem Berichterstatter wirken Aussprüche Böcklins so frisch und unmittelbar wie bei Lasius.

Alfred Lichtwark: Die Seele und das Kunstwerk. Böcklinstudien. II. Aufl. Berlin 1901. Cassirer.

Drei aus Anlaß von Böcklins siebzigstem Geburtstag (1897) aus pädagogischen Rücksichten entstandene Aufsätze. Für ein großes Publikum bestimmt, etwa mit „Erziehung zu Böcklin“ zusammenzufassen.

Julius Meier-Graefe: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten. Stuttgart 1905. Julius Hoffmann.

Wird im Folgenden ausführlich besprochen.

Franz Hermann Meissner: Arnold Böcklin. Berlin 1898. Schuster & Löffler.

Verdienstlich als erste größere Publikatton über Böcklin. Heut kaum mehr brauchbar.

Henri (ette) Mendelsohn: Arnold Böcklin. Berlin 1901. Hofmann und Co. (In der Sammlung „Geisteshelden".)

Böcklins Kunst für ästhetische Tees zurechtgemacht. Das Buch also durchaus nicht dumm, aber fade.

F. v. Ostini: Arnold Böcklin. III. Aufl. Leipzig 1905. Velhagen & Klasing. (In den Künstlermonographien).

Vorzügliches Illustrationsmaterial. Der Text ist — „Text"! Gut darin die Zitate aus H. A. Schmid. Im übrigen gibt sich der Verfasser populär: aus Notwendigkeit.

Rudolf Schick: Tagebuchaufzeichnungen, aus den Jahren 1866—1868—1869 über Arnold Böcklin. Herausgegeben von H. v. Tschudi. Gesichtet von Cäsar Flaischlen. Berlin 1901. F. Fontane & Co.

Die umfangreichste und wichtigste Sammlung von Äußerungen Böcklins. Enthält — Schick war Maler — viel Maltechnisches. Standpunkt des Verfassers: „Denn was man schwarz auf weiß besitzt . . ." Am Schluß des Bandes gute Register von Cäsar Flaischlen. Vgl. im übrigen die Einführung usw.

Heinrich Alfred Schmid: Arnold Böcklin. Zwei Aufsätze. Berlin 1899. F. Fontane & Co.

I. Arnold Böcklins Leben. II. Über Böcklins Skizzen. Der erste Aufsatz ist eine Vorarbeit zu der großen Böcklinbiographie Schmids, der zweite ein feiner Beitrag zu Böcklins Arbeitsweise.

Heinrich Alfred Schmid: Arnold Böcklin im vierten Band des Böcklinwerkes der Photographischen Union. München.

Die Biographie des Künstlers mit kurzen Notizen über seine Werke. Klar, knapp, freimütig und liebevoll geschrieben.

Henry Thode: Arnold Böcklin.

Henry Thode: Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei.

Beides Heidelberg 1905. Carl Winter.

Der Fall Thode — das ist so ein Problemchen. Thode kann — zwar nicht als Kunsthistoriker, aber als Kulturhistoriker — ohne Zweifel recht viel. Man nehme nur seine Anfänge, besonders das schöne Buch über Franz von Assisi. Aber zu seinem Unglück heiratete er ins Haus Wahnfried ein. Seitdem fühlte er sich als Hüter des Schatzes von Bayreuth. Und da ja Bayreuth bekanntlich die geistigen Kräfte Deutschlands symbolisiert, als Hüter Deutschlands. Jede Äußerung Thodes ist jetzt eine Rede an die deutsche Nation. Dies Kleid aber ist zu groß für den Mann. Um es auszufüllen, polstert er sich mit Phrasen. Er hat ja häufig genug recht, aber — wie er es sagt!

Hugo von Tschudi: Die Werke Arnold Böcklins in der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin. München 1902. Photographische Union.

Mappenwerk mit geistvoller Einleitung von Tschudi.

Ernst Wuertenberger: Arnold Böcklin. Einiges über seine Art zu schaffen, seine Technik und seine Person. Berlin 1902. Verlag Dreililien.

Ein tüchtiger Maler macht auf ein paar Seiten wertvolle Bemerkungen zu Böcklins Kunst und gibt dabei einige feine Äußerungen des Meisters wieder.

I.

Als man den Pseudorealismus der siebziger und den echteren Realismus vom Ende der achtziger Jahre — wie man so schön sagt — überwunden hatte, da begann jene Böcklinmode, die alle sentimentalen Altweiberinstinkte wachrief und sich dabei als Neuromantik ausgab. War vordem die Böcklinschimpferei unsäglich blöde gewesen, so wurde es jetzt nicht minder die Böcklinverehrung. In der guten Stube solider Bürger hängt neben der Sixtinischen Madonna der Eremit oder das Schweigen im Walde. Versteht sich in stilvollem Jugendrahmen. Als natürliche Folge erscheint, daß sich bei den Feineren aus der Opposition gegen die Böcklinmode eine Opposition gegen Böcklin entwickelt. „Kein großer Maler, sondern ein roher Macher poetischer Mätzchen." Diese zunächst schüchtern im engsten Zirkel geäußerte Ansicht hat Julius Meier-Graefe in seiner dreibändigen Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst — erschienen Ende 1904 — zum Tönen gebracht. Schallender ist der Klang geworden in desselben Verfassers jüngst erschienenem Buche „Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten."

Der Fall Böcklin. Wirklich — dem Maler wird da in aller Form der Prozeß gemacht, und er wird überführt, sich elend gegen die heilige Kunst vergangen zu haben. Dreimal schuldig. Gegen das Urteil muß Revision zulässig sein. Wir legen sie hierdurch ein und werden sie zu begründen versuchen. Und alle, die unsere Kunst wahrhaft lieben, mögen eine unsichtbare oberste Instanz bilden, die entscheidet.

Zunächst: was verkündet uns Meier-Graefe?

Er will in seinem Böcklinbuch mehr als bloß niederreißen, er will auch eine neue kunstwissenschaftliche Lehre begründen: die Lehre von den Einheiten. Diese sind nach ihm bis zu einem gewissen Grade die Moleküle des Kunstwerks (S. 28). „Nur darf man sich nicht an so einfache Verhältnisse, wie groß und klein, halten, sondern muß sich die unumgänglichen Elemente des Kunstwerks vergegenwärtigen: in der Malerei die Masse und die Linie und alle Abstufungen zwischen beiden; den malerischen Kontrast und alle Elemente des Lichts und der Farbe, die den Kontrast hervorbringen; das ausführende Werkzeug und alle Arten von Deckung, Umhüllung, Schmuck der Bildfläche, die der Hand des Künstlers zu Gebote stehen usw. Alle diese Elemente finden sich in verschiedener Zusammensetzung in den Molekülen der Werke. Sie stellen eine unbegrenzte Fülle von Möglichkeiten der Einheitsbildung dar."

In der Zusammensetzung der Möglichkeiten sei der Künstler vollkommen frei. Hat er sich aber einmal den Anfang gesetzt, so ist er von nun an Knecht. Das

weitere Fortschreiten werde von „strengsten Gesetzen“ geleitet.

Es sei an dieser Stelle bereits gesagt, daß Meier-Graefe diese durchaus metaphysische Lehre — die an sich nicht besser und nicht schlechter ist als irgend eine andere Erklärung des künstlerischen Schaffens — das ganze Buch hindurch als Tatsache uns auftischt. Leider wird nur die angebliche Tatsache im weiteren Verlaufe immer konfuser. Meier-Graefe will allen Ergebnissen der Soziologie zum Hohne uns wieder mit der vertrockneten Weisheit füttern, der Künstler führe eine Doppelexistenz, sein Leben habe mit seiner Kunst wenig oder gar nichts zu tun. Zur Begründung sagt er u. a.: „Der Krüppel Lautrec machte die flottsten Reiter und war oft dabei betrunken.“ Als ob nicht gerade hier ein tiefer Zusammenhang zwischen Leben und Kunst bestände! Und wenn unser Verfasser später meint: „Wer sähe nicht in den Zeichnungen Beardsleys eine Verklärung des Leidens, dem er vorzeitig zum Opfer fiel?“, so wird ganz deutlich, in welchen Widerspruch er sich verwickelt. Daß er nämlich die unerklärliche Schaffenskraft des Künstlers mit seinem Schaffen verwechselt!

Genug: nach Meier-Graefe geht der Künstler in seine zweite Existenz wie in eine Kammer hinein, aus der er sehnsüchtig nach der Außenwelt schaut. Sein Wille schlägt einen Lichtkanal in die Welt. Die Kunstkonzeption vollzieht sich nun folgendermaßen: „Durch den Sinn des Künstlers wird die wahrgenommene Er-

scheinung in neue, von den natürlichen grundverschiedene Einheiten zerlegt. Diese fügen sich im Kunstwerk wieder zum organischen Ganzen" (S. 55). Und nun vergleiche man diese letzte Definition mit der früheren Behauptung, der Künstler sei in der Wahl der Einheitsbildung vollkommen frei! Soll der „Sinn" des Künstlers kein leeres Zufallsprodukt, sondern überhaupt etwas sein, mit dem man zu rechnen vermag, etwas Begründetes, dem Menschen Eigentümliches, so ergeben sich die Einheiten des Künstlers als notwendige Folge seines Wesens. — Mit anderen Worten: die rechte Wahrheit, daß der Charakter des Werks von der Persönlichkeit des Meisters bestimmt wird. Und das sagt Meier-Graefe denn auch vollkommen unverschleiert ein wenig später (S. 57).*)

Wir sehen, wie ungeheuer überflüssig diese ganze Einführung der mystischen Einheiten ist. Zudem erklärt Meier-Graefe selbst an anderer Stelle (S. 29): „Die Kritik kann nicht lediglich von den Einheiten ausgehen, schon weil sie unfähig ist, diese ihrem letzten Wesen nach zu erkennen, sondern im wesentlichen von dem Resultat." „Sie untersucht lediglich, wie weit der Ausdruck organisch ist." Ergo mein Allerbester! Sie reden von den Einheiten wie der Blinde von der Farbe! Und zum Schluß bleibt von dem — nicht mal gut inszenierten — Feuerwerk ein armseliges, mechanisch schnurrendes Rädchen. „Die Kritik untersucht lediglich, wie weit der

*) „So war das Rubenssche durchaus die Idealeinheit für die Rubenssche Konzeption, so traf Rembrandt die seine, Michelangelo die seine, so alle Grofsen die ihrige."

Ausdruck organisch ist.“ Phrase, Phrase. Eine von den berühmten Phrasen der Kunstgelehrten, die dem Künstler mit Recht so abscheulich klingen. Nehmen wir an, sie bedeutet: ein Kunstwerk soll ein in sich geschlossenes Ganzes sein. Herrlich selbstverständlich (dabei immer noch absolut nichtssagend).

Aber wir wollen nicht vergessen, daß die Einheiten in Meier-Graefes Buch noch zu Großem berufen sind. Es gibt nämlich nicht nur gemeine Einheiten, sondern auch Obereinheiten in der Malerei. Da ist die spezifisch zeichnerische Einheit, die vom Altertum bis zum Cinquecento geht, da ist die spezifisch malerische Einheit vom Cinquecento bis zur Gegenwart. Nun ist es ganz gewiß richtig, daß es in der Malerei zwei große Richtungen gibt — nenne man sie meinetwegen Einheiten oder auch anders —, die im allgemeinen danach unterschieden werden, daß die eine mehr zeichnerische, die andere mehr malerische Mittel gebraucht. Damit ist aber noch sehr wenig gesagt, denn was sind malerische Mittel?

Meier-Graefe antwortet (S. 63): „Eine . . . . nur von dem Maler und mit seinem Mittel denkbare Malerei, die als solche der Fläche so angepaßt ist, daß sich jeder Versuch, sie in ein anderes Material zu übertragen, von selbst ausschließt.“ Die Tautologie in dieser Definition liegt auf der Hand: malerische Mittel sind die Mittel des Malers. Ist das nun die Farbe, das Licht, die Luftperspektive oder was sonst? Wenn Meier-Graefe die Fresken zu einer Art Malerei rechnet, die nur zufällig mit dem Pinsel gemacht sei, so übersieht er ganz die

Notwendigkeit der Farbe als charakterisierenden und raumbildenden Faktors in den Fresken. Man vergleiche etwa die Kartone von Cornelius zum Campo Santo in der Nationalgalerie (die zum jüngsten Gericht sind ja leider unsichtbar) mit seinem jüngsten Gericht in der Münchner Ludwigskirche. So sparsam auch im jüngsten Gericht die Farbe verwendet ist, wieviel realer und körperlicher wirkt das Werk gegen die in grandioser Langweiligkeit sich darbietenden Kartone. Schon die blaue Unendlichkeit, in der sich der Vorgang abspielt, gibt ihm — so paradox es klingen mag — größere Realität.

Und nun nehme man gar die Fresken Giottos in S. Croce zu Florenz. In der Beweinung des heiligen Franz sieht wohl jeder den starken Farbenakkord: rot, braun, blau. Freilich, die Meninas des Velazquez oder ein Daubigny oder das Mahl beim Vater Lathuille von Manet bieten etwas durchaus anderes. Diesen Unterschied betont Meier-Graefe stark, zu stark („daß man eine antike Freske, und ein Tierstück von Potter beides Malerei nennt . . . ., ist eine sprachliche Lizenz“), und er begeht trotzdem die merkwürdige Inkonsequenz, die eine Art der Malerei sich aus der anderen entwickeln zu lassen. Dabei habe die malerische „Einheit“ die zeichnerische abgelöst, so daß heute die zeichnerische „Einheit“ eigentlich überhaupt etwas Unberechtigtes sei. Er hat sich, um das zu beweisen, eine psychologische Theorie zurechtgemacht, die in den — alten — Grundgedanken richtig, in den Folgerungen daraus aber verfehlt ist.

Der Raum habe bei den Alten mitgemalt (S. 65). Und zwar der Raum im wörtlichen Sinne, als Erwecker des Monumentalen in der Malerei, und im weitesten Sinne, als Teilhaberschaft der Menge an dem Kunstwerk; das eine die Folge des anderen. Das sei seit einem halben Jahrtausend vorbei.

Schon dies ist nach mancher Richtung hin falsch. Raumkunst — nennen wir es einmal so — war die Malerei der Alten gewiß zum großen Teil. Aber war sie darum immer monumental und immer jedem aus der Menge zugänglich? Man denke doch an die Boudoirmalereien in Pompeji — an die Genrebildchen, die kleinen Komödienszenen, die Karikaturen, die Amorettenbildchen, die obszönen Darstellungen! Derlei gehörte vielleicht zum Handwerkszeug der Malergilden, aber doch niemals zum geistigen Eigentum der großen Menge, der die tausend schalkhaften Anspielungen einfach unverständlich sein mußten. Im übrigen bestehen auch zwischen den einzelnen Villen Pompejis so deutliche Verschiedenheiten in der Güte der Malereien, daß sicherlich viele Bilder ausschließlich für eine von ihnen gemalt wurden. Im Haus der Vettier z. B. mag der Eigentümer ganz in der Sehnsucht gelebt haben, die kostbarsten Kunstschätze sein eigen zu nennen.

Dazu kommt aber noch, daß Meier-Graefe anscheinend von antiken Tafelbildern nichts weiß, deren Reflex eine große Zahl der pompejanischen Fresken lediglich sind. Es ist ja sonst allbekannt, daß Apollodoros von Athen als der erste Staffeleimaler gilt, daß sich ihm anschließen

Zeuxis, Parrhasios, Timanthes usw. (Material: Tempera- und Wachsfarben). Man sieht, wie übertrieben die Behauptung ist, der Raum habe bei den Alten mitgemalt. Rein malerische Mittel, die in großen Flächen mit starken Lokalfarben — kurz in dekorativer Anordnung — bestanden (Stil im engeren Sinne) werden verwechselt mit einem unrichtig als allgemeingiltig angenommenen Ausdrucksstreben, der Monumentalität, der Allgemeinverständlichkeit*) (Stil im weiteren Sinne). Daß dieser dekorative Stil sehr wohl vereinbar war mit intimen Bildern, lehrt die Kunstgeschichte, daß er bei monumentalen Darstellungen geboten war, wird von Meier-Graefe selbst zugegeben.

Aber heute — heute hat der großflächige Stil keine Daseinsberechtigung mehr, denn wir haben uns nach Meier-Graefe zur malerischen Einheit entwickelt. Der Hauptgrund dafür liegt nach ihm auf psychologischem Gebiete. „Es ist die Verlegung des ganzen Schwergewichts der Menschheit von außen nach innen, die kommen mußte, weil die Erde älter wird und die Menschheit an Jahren zunimmt.“ Darüber ließen sich natürlich Bände schreiben: hier wird nichts mehr und nichts weniger als die gesamte Entwicklung der Kultur vor uns aufgerollt.

Es gibt sicherlich einen Weg in der Gesamtentwicklung der Kultur, in den schließlich alle Wege

---

*) Als ob übrigens Monumentalität und Allgemeinverständlichkeit Hand in Hand gingen!

münden, und den man etwa mit Verfeinerung der Sinne bezeichnen kann. Man muß sich aber recht sehr vor dem naiven Glauben hüten, als ob jede spätere Zeit jeder früheren an seelischen Werten überlegen sei. Die Blütezeiten eines Volkes nehmen oft Kulturwerte vorweg, die erst nach vielen Jahrhunderten wieder einmal von einem Volke verstanden werden. So haben die Hellenen eine Kultur geschaffen, der wir uns in mancher Hinsicht erst jetzt wieder zu bemächtigen vermögen. Man darf die Menschheit nicht mit einem gut erzogenen Schüler vergleichen, der täglich sein Pensum lernt und deshalb immer näher dem „Ziel der Klasse“ gelangt. Schon dieser Musterknabe wird mit dem Lernen noch lange nicht klüger und innerlich reicher und darf sich doch in aller Ruhe entwickeln. Nun denke man sich — wenn dieser Sprung nicht zu weit ist — die von den wahnsinnigsten Kämpfen und Krisen zerrissene Menschheitsgeschichte! Man wird sagen: durch alle Krisen lernt schließlich die Menschheit, gerade in den Kämpfen wird sie größer. Das wäre richtig, wenn Menschheitsgeschichte wirklich die Geschichte einer konkreten Menschheit bedeutete. Die Menschheitsgeschichte aber ist die Geschichte der Kulturvölker. Und die Kultur eines Volkes kann so gut durch Kämpfe vernichtet werden, wie durch Kämpfe steigen. Denn sie ist ein Organisches, das nur ein gewisses Maß von schädlichen Einflüssen zu ertragen vermag. Die Entwicklung der Kultur gleicht wirklich nicht einem angenehm rieselnden Flüßchen.

Das Entscheidende ist: die Kulturwerte werden von

den Völkern meist nicht in der Reihe verarbeitet, in der sie entstehen und sie werden, was damit zusammenhängt, im Laufe der Zeit auch nicht abgewandelt in dieser Folge (überhaupt zugrunde gehen keine Werte). Die Kultur schreitet vorwärts, indem sie ewig Rückschritte macht. Es gibt deshalb nichts Verkehrteres, als eine Mauer zwischen uns und das Altertum zu türmen, weil die Menscheit seitdem an Jahren zugenommen hat. Mit demselben Recht könnten wir schon auf das vorige Jahrhundert bedauernd hinunterblicken.

Nur dann müßten wir das Rückgreifen auf Inhalte und Formen der Vergangenheit tadeln, wenn uns zweifellos bewiesen würde, daß es nicht zur Verfeinerung, sondern zur Vergröberung unserer Kultur, also auch unserer Kunst beiträgt.

Es liegt nahe, die seelische Bedeutsamkeit der antiken Kunst für uns — nicht für die damalige Zeit — in Zweifel zu ziehen, weil sie eine „öffentliche" Kunst, eine zu ausgeprägte Volkskunst gewesen sei. In der Tat waren, da das antike Leben sich viel mehr in der Öffentlichkeit abspielte, stärkere seelische Zusammenhänge im gesamten Volke vorhanden. Es konnte darum eine Kunst sich entwickeln, die in vieler Beziehung das Gesamtvolk umfaßte. Diese Kunst war, wie die ihr zugrunde liegende Kultur, zu den verschiedenen Zeiten des Altertums verschieden hoch: sie stand weit höher im Athen der Blütezeit, als jemals in Rom. Immer aber war sie „öffentlich" — nach einer bestimmten, gemeinsamen Richtung hin gewendet.

Wohl begünstigte diese Öffentlichkeit breite Formen, sie war aber andererseits der beste Nährboden für große Kunstwerke. Jede organisch gewordene Gesamtkultur hat die Tendenz zur Weitherzigkeit, das bedeutet, sie pflegt die Kunst um der Kunst willen, ohne nach Zwecken zu fragen, gewissermaßen aus dem — bald bewußten, bald unbewußten — Gefühl heraus, sie sei durch ihre geistige Höhe dazu verpflichtet. So kommt es, daß auf dem Boden einer solchen Volkskultur die Werke höchster Kunst in überraschender Fülle erwachsen. Wir sehen in der Antike eine große Reihe mächtiger Skulpturen, wir haben das Recht, von ihnen auf die Malereien zu schließen. Weil diese Werke im Altertum so häufig von der Allgemeinheit ergriffen wurden — als Gegenstände des Götter- oder Heroenkultus oder auch nur des patriotischen Stolzes — hat sich gerade hier das Mißverständnis gebildet, sie gehörten ganz und gar dem gesamten Volke an.

Aber die Seele der großen Kunstwerke ist unerschöpflich. Meier-Graefe erklärt, daß jeder Bauer der alten Kunst nahe sein konnte. Gewiß: nahe, weil er sie oftmals sehen durfte. Doch glaubt Meier-Graefe, daß Werke höchster Kunst, wie der Zeus des Phidias zu Olympia oder die Hera des Polyklet zu Argos vom Volke besser erfaßt wurden als heute die Madonna di Casa Pesaro Tizians, die allen zugänglich einen Altar in der Frarikirche zu Venedig überragt? Und wenn das Verständnis für so riesige Werke wirklich verbreiteter war, wird man wohl annehmen müssen, nicht daß die antike

Kunst besonders vulgär, sondern daß der antike Mensch besonders feinsinnig gewesen ist.

Daneben bestand eine schlichte Kunst, deren Inneres in Wahrheit jedem weit offen war. Neben den fast übermenschlichen Werken, die unsere Sinne noch heute immer wieder beschäftigen, gab es auch eine gute Anzahl innig empfundener, deren einfache Wahrhaftigkeit uns fast unerreichbar erscheint. Was ist dem berühmten Orpheusrelief an Tiefe der Empfindung an die Seite zu setzen? Daß auch hier die Malerei hinter der Skulptur nicht zurückblieb, beweisen die — von Handwerkern verfertigten — Vasenbilder, die reich sind an ergreifenden Darstellungen. Freilich, die Empfindungen, die in dem Beschauer erweckt werden, sind nicht komplizierter Natur. Wenn es aber richtig ist, daß subtile Empfindungen nur durch das Wort oder höchstens durch die Schwarzweißkunst dargelegt werden können, so ist ein Vorwurf hieraus nicht abzuleiten. Immer wird der — sagen wir einmal — Inhalt der Malerei und Skulptur, weil diese Künste sich auf den Kreis des Sichtbaren zu beschränken haben, möglichst einfach sein müssen. Der Fortschritt nach der Seite der Verfeinerung liegt nicht in der Darstellung an sich, sondern in der Art der Darstellung. Die Art der Darstellung aber hängt wieder ab von den Forderungen, die Ort und Zeit an sie stellen.

Haben wir eben gezeigt, daß innerhalb der antiken Darstellungsart genug Leistungen vorkamen, die uns ohne Rückgreifen auf historische Anteilnahme wunderbar

nahe stehen, so muß gefragt werden, warum denn der zeichnerische Stil in der Malerei zum Absterben verdammt sein soll, warum er nicht sich entwickelnd in unsere Zeit hineinzuwachsen vermag? Dies würde allerdings dann unmöglich sein, wenn wir ganz andere örtliche Bedingungen für die Malerei hätten als die Antike.

Hier gelangen wir an den Punkt, der zum Verständnis, warum denn gerade die alte Malerei einen zeichnerischen, nicht einen malerischen Stil hatte, überaus wichtig ist. Da sie — wir haben dies gesehen — auch genug intime Bilder aufzuweisen hat, warum entwickelte sie nicht wenigstens neben dem zeichnerischen einen malerischen Stil, zumal doch, wie gleich erwähnt wird, Ansätze zu einem malerischen Stil vorhanden waren? Die Antwort kommt uns, wenn wir den Zweck der antiken Bilder im Raume ins Auge fassen.

Wir bezeichneten vorhin die „zeichnerische Einheit" des Altertums kurz als dekorativen Stil. Das könnte mißverstanden werden, da „dekorativ" mit Vorliebe dann auf ein Bild angewendet wird, wenn andere Begriffe fehlen. Dekorativ nun soll nicht dasselbe bedeuten wie Dekoration. Zur Dekoration wird ein Bild im Raum einmal, wenn es für sich überhaupt keine Bedeutung hat, sondern diese nur als schmückendes Glied des Raumes als solchen gewinnt, dann aber, wenn es im schroffsten Gegensatz dazu nur ein schmückendes Glied des Inhalts der Räumlichkeit ist, wenn es also im Raume untergeht, gleichsam nur eine von vielen Wirkungen im Raume bedeutet (während es im anderen

Falle nur ein Teil der Raumwirkung überhaupt ist). In der Mitte zwischen beiden Arten von Bildern steht das dekorative Bild. Es ist weder der Schmuck des Raumes, noch schmückt es den Raum, sondern es ist der Schmuck im Raume. Will heißen, es ist die größte Wirkung des Raumes, sein Kulminationspunkt, und es hat daher im Raume zu stehen nicht als tonige, sondern als betonte Masse. Diese Wirkung aber erreicht es am besten, wenn starke, große Linien das Auge bannen und wenn breit behandelte Lokalfarben, einfache Licht- und Schattenverhältnisse die Illusion der Form und des Raumes im Bilde so deutlich wie möglich machen. Hat ein Bild in einem bedeutenden Raum zu dominieren, strebt es also Monumentalität an, so wird es die angedeuteten Eigenschaften in besonderem Maße aufweisen müssen.

Im Altertum war nun das Bild oder die Bilderfolge die größte Wirkung im Raum: das heutige Zimmer mit seinen Eckchen und Winkelchen und seinen tausend anziehenden Kleinigkeiten kannten die Alten nicht. Um die ihnen vorschwebende Wirkung zu erzielen, mußte ihre Malerei demnach zeichnerisch-dekorativ sein. Und die Probe aufs Exempel: wo sie nur den Raum als solchen zu schmücken hatte, wurde sie zur bloßen Dekoration (z. B. die Girlanden, Arabesken und Putten in Pompeji); wo sie ganz heimlich und verschwiegen wurde, erreicht sie manchmal mit leise ineinander geriebenen lichten Farben „tonige“ Wirkungen, die an Watteau oder Lancret erinnern. In der Regel freilich waren auch derartige intime Bilder dekorativ gehalten,

weil sie ja die Hauptwirkung der intimen Räume darstellen sollten.

Nach alledem spielt der Raum in dekorativen Bildern allerdings eine Rolle, doch nicht die von Meier-Graefe angenommene, da eben nicht das Bild durch den Raum, sondern der Raum durch das Bild bestimmt wird. Das Vorhandensein von Staffeleibildern im Altertum ist nicht allzu schwer damit zu erklären, daß sie zwar nicht auf einen gewissen, aber auf einen gedachten Raum hin gemalt wurden, von dem sie nicht abhängen, sondern dem sie den größten Glanz verleihen sollten.

Es ist nicht einzusehen, warum nicht auch heute Bilder mit Rücksicht auf die geschilderte Wirkung gemalt werden dürfen. Ja, jeder, der nicht auf einen Stil und auf eine Art der Empfindung schwört, wird sogar die Forderung aufstellen müssen, daß sie gemalt werden. Daß neben stillen Bildern, die uns mit weicher Hand an die Seele greifen, andere geschaffen werden, die mit feurigen Zungen zu uns reden. Beschuldigt man unsere Zeit der verträumten Empfindelei, so muß gewiß verlangt werden, daß Betontes und Monumentales entstehe. In Wirklichkeit brauchen jedoch — wie später gezeigt wird — dergleichen Forderungen gar nicht erhoben zu werden, will doch die Zeit selbst das Betonte und Monumentale.

Wo aber Monumentalität in der Malerei, da ist bis heute der zeichnerische Stil die Regel gewesen. Und es läßt sich sehr gut verfolgen, daß fast immer, je betonter ein Bild sich darstellt, desto mehr das lineare

Element in ihm überwiegt. Der zeichnerische Stil hat seine Entwicklung nicht mit dem Zusammenbruch der alten Welt beendet: die Jahrhunderte hindurch ist er bis auf unsere Zeit immer neu und immer anders geboren worden.

Man denke — um nur einiges zu nennen — an den mächtigen Ernst der Madonna Rucellai des Cimabue und die von tiefstem Gefühl durchtränkte Wucht der Fresken Giottos in der Arena zu Padua (wer schöpft die Empfindung aus, die im Noli me tangere liegt oder im Judaskuß oder in der Beweinung Christi oder in der Begegnung Joachims mit Anna?), man denke an die fröhliche Anmut der Domenico Ghirlandajo und Benozzo Gozzoli und die herbe Seligkeit von Botticellis Magnifikat, an die übermenschliche Kraft von Michelangelos heiliger Familie in den Uffizien und die sehnsüchtige Innigkeit Dürers. Man denke gerade an das neunzehnte Jahrhundert: bei uns an Feuerbach, an Marées, in Frankreich an Ingres, Chassériau, Carolus-Duran, an Gustave Moreau, Puvis de Chavannes und Maurice Denis, in England an die Praeraphaeliten, in Belgien und Holland an Khnopff und Toorop (erste Periode), in Norwegen an Edvard Munch. Man denke neuerdings an Klimt, Hodler und Haider und an die Maler, die von der Schwarzweißkunst ausgegangen sind (Lautrec, Vallotton, Th. Th. Heine, Strathmann).

Wieviele verschiedene Temperamente und immer der eine zeichnerische Stil, der allmählich zu einem Instrument geworden ist, dem sich die mächtigsten Akkorde und die zartesten Gesänge entlocken lassen.

Der Einfluß der japanischen Kunst hat den impressionistischen Kontur in den zeichnerischen Stil eingeführt und hat dem Stil damit eine ganz neue Nuance gegeben: so ist er dem malerischen Stil auf dessen eigenstem Gebiete als Nebenbuhler gegenübergetreten. Alle die vielen Richtungen des zeichnerischen Stils aber haben den einen gemeinsamen Zug: das Betonte der Darstellung. Fläche steht gegen Fläche, Linie baut sich auf Linie, und so wird der Blick ganz anders gefesselt als durch tonige Darstellungen. Hiermit gewinnt der zeichnerische Stil die dekorative und monumentale Note, die der malerische — der ja auch anderen künstlerischen Zielen dient — nur in seinen größten Meistern und auch dann nur unter Annahme wesentlicher Elemente des zeichnerischen Stils erlangt hat.

Seit den Venezianern des Cinquecento ringt sich deutlich ein monumentales Streben empor, das sich in der „malerischen Einheit" äußern will. Die Farbe tritt streitbar der Linie gegenüber. Und doch: sie gewinnt auch hier bei den guten Werken der Linie immer nur so viel Terrain ab, als sich mit der monumentalen Deutlichkeit vereinbaren läßt. Man betrachte Tizians himmlische und irdische Liebe oder Palma Vecchios heilige Barbara und man wird trotz des Reichtums an Farbe auf den ersten Blick die großen Linien und Flächen in der Darstellung erkennen: so bleibt die Bestimmtheit des Bildes stets gewahrt.

Ein einziger wollte sich diesem ehernen Gesetz des Monumentalen nicht beugen und scheiterte gräßlich:

Tintoretto. Eines seiner großen Bilder imponiert uns durch sein malerisches Können, sieht man seine Schinken aber herdenweise wie in Venedig, so wendet man sich mit Grausen. (Trotz aller Rettungsversuche Thodes, der ein unerträgliches Buch über den Maler geschrieben hat.) Nicht, daß Tintoretto zu schnell malte, ist das Entscheidende (wie man immer liest), sondern daß er ohne markierte Linien und Flächen malte, die dem Bilde das Rückgrat verleihen. Das Auge schwankt hilflos in dem Wust von Gegenständen und Gestalten und so erscheint das Ganze trotz schöner Einzelheiten als öde Schmiererei. (Man vergleiche besonders die Verehrung des goldenen Kalbes in Santa Maria dell' Orto, die Auferstehung und — vielleicht das schrecklichste — die Himmelfahrt Christi in der Scuola di San Rocco zu Venedig. Auch die Gonzaga-Bilder in Schleißheim sind von abschreckender Wirkung.) In seinen Porträts aber ist Tintoretto oft genug vorzüglich. Es ist dieselbe Art der Malerei wie bei den großen Kompositionen, hier jedoch ist sie am Platze und dort nicht.

Die Bedeutung Tintorettos für die Entwicklung der Malerei ist allerdings gar nicht zu überschätzen. Hatte sich Tizian im unbewußten Drang nach der Fülle des Lebens und nach festlichem Prunk der Farbigkeit der Dinge bemächtigt, hatte er aber dabei das lineare Element unangetastet gelassen, so erhob Tintoretto als kühner Eroberer die Farbe allein zum Element seiner Kunst. Es darf uns nicht kümmern, daß Tintoretto weit weniger farbig ist als Tizian: dies bedeutet das Wesentliche

nicht; vielmehr daß bei Tintoretto die Farbe, das Malerische den Ausschlag gibt. Und nach dem Malerischen suchte er, weil er nur mit seiner Hilfe glaubte, des Lebens habhaft werden zu können — mit einem Worte, weil er Naturalist war. Die Natur kennt keine willkürlich eingeführten Konturen, um starke farbige Flächen auseinanderzuhalten, weil es in ihr überhaupt keine großen einfarbigen Flächen gibt: Also fort mit den großen Flächen, fort mit dem Kontur! Die Natur kennt keine willkürlich geführten Linien, die irgend ein menschliches Gehirn glaubt nötig zu haben: Also fort mit der Linie!

Das ist der Anfang der „malerischen Einheit". Der Naturalismus fällt als Samen in den durch andere Ursachen gelockerten Boden, als da sind Verbreitung der Ölmalerei, Entstehung von Bildermassenquartieren (Galerien), zunehmende Weltlichkeit. Wohl zu verstehen: das Malerische ist nicht identisch mit dem Naturalistischen. Ebensowenig wie das Zeichnerische mit dem Idealistischen. Wir haben uns mit Absicht dieser — recht oft törichten, manchmal aber nicht überflüssigen — Begriffe bislang nicht bedient. Der zeichnerische Stil war bis zu Tintorettos Zeiten bald idealistisch, bald realistisch, d. h. bald wollte er die Wirklichkeit erhöhen, „stilisieren" (wer nicht Verwirrung stiften will, vermeide dekorativ gleich stilisiert zu gebrauchen), bald wollte er sie nur unbefangen wiedergeben. Dies letzte Streben möge man meinetwegen als Realismus bezeichnen, während mit Naturalismus das

inbrünstige Suchen nach unmittelbarer Naturwahrheit gemeint sei, wie es in Tintoretto sich regte. Beim Bestreben aber, die Dinge möglichst nur in der Farbe wiederzugeben, strauchelte er, weil er allzuwenig Rücksicht auf das Lineare nahm und so bildmäßige Wirkungen verfehlte.

Hier setzt Velazquez ein. Es ist kein Wunder, daß er von allen italienischen Malern Tintoretto am meisten verehrte. Aber ihm ward deutlich, wo er weitergehen mußte. Er sah, daß je monumentaler ein Bild gedacht ist, desto stärker in ihm die Linien wirken müssen. So nahm er, der größte Naturalist, der Feind des festen Kontur, auf fast allen seinen größeren Bildern vom zeichnerischen Stil das lineare Gefüge. Sind die Borrachos noch von nur malerischen Absichten beseelt und ist hier die Komposition noch wirr und verschroben, so zeigt schon die während des ersten italienischen Aufenthalts entstandene Vulkanschmiede den Meister der linearen Anordnung. Sein am strengsten komponiertes Bild ist die Übergabe von Breda. Wenn Stevenson (in seiner Monographie über den Meister) hier Velazquez den leisen Vorwurf macht, er sei eigentlich aus der Rolle gefallen, weil das Bild zu wenig Impression sei, so zeigt an dieser Stelle der feinfühlige Schotte kein Verständnis für die Motive, die Velazquez leiteten. Der Künstler wußte genau, daß die Monumentalität, die für die Szene verlangt wurde, am besten mit möglichst straffer Komposition zu erreichen sei. Ja, er geht nach dieser Richtung so weit, daß er stellenweise im Bild vollkommen zeichnerisch wird. Stevenson meint, die

hohe Würde der beiden Generale erlitte keine Minderung, wenn ihre Umgebung fehlte. Die Würde der Generale gewiß nicht, aber das wäre dann eben keine Übergabe von Breda. Die strenge Rhythmik der Gruppen zur Seite der beiden gibt dem Bilde erst die dekorative Kraft. Erst dadurch wird das Bewegungsmotiv der beiden Gestalten im Mittelpunkt zu einer betonten Darstellung. Es wird hier offenbar, wie engherzig doch im Grunde die „rein malerische“ Betrachtung eines Bildes ist. Statt zu fragen, ob das, was der Künstler mitteilen wollte, rein malerisch, im Sinne wie rein bildmäßig, gesagt ist, also ob kein Wissen oder keine Gefühle, die außerhalb des Bildes liegen, zu seinem Verständnisse notwendig sind, geht man von einem willkürlichen Begriff des rein Malerischen aus und legt danach seine Elle an die Kunstwerke. Das tiefere „Warum ist das gemacht?“ hat aber dem „Wie ist das gemacht?“ zu weichen. (Näheres davon weiter unten.)

Als Folge solcher verkehrten Betrachtungsweise muß die Beurteilung der Meninas gelten. Man vergleicht sie mit Breda und findet einen ungeheuren Fortschritt in der Behandlung von Licht und Farbe. „Fortschritt“ ist jedoch das unglücklichste Wort, das sich hier anwenden läßt, denn es kann Gleiches immer nur mit Gleichem verglichen werden. Die Meninas aber sind von ganz anderen Absichten eingegeben als Breda, ja sie stehen sogar einzig da in der Kunst des Velazquez. Das Bild ist nichts anderes als eine Zusammenstellung verschiedener Porträts. Überall sonst in seinen mehr-

figurigen Bildern wollte Velazquez einen bestimmten Vorgang oder Menschen bei einer bestimmten Tätigkeit schildern — da brauchte er naturgemäß eine dem Vorgang streng angepaßte Komposition. Hier nichts dergleichen: ein paar Menschen werden dargestellt, die sich in der Werkstatt des Meisters zusammengefunden haben; wären sie „angeordnet", so wäre gerade der Hauptreiz des Bildes vernichtet. Nun aber sind sie ganz zwanglos gruppiert und nur das flutende Licht hält sie im Raume zusammen.

Das Bild ist eine unerhört große Tat, doch nicht, weil es die alte Komposition überwand, — dann hätte es ja nur etwas anderes an ihre Stelle gesetzt, aber kein Plus geschaffen (in der Kunst gibt es keine „umwälzenden" Erfindungen wie in der Naturwissenschaft) —, sondern weil es der Malerei eine ganz neue Provinz hinzueroberte. Auch die alten Santi Conversazioni, die ja dasselbe wollten: ein paar Menschen ohne Aktion nebeneinander stellen, werden durch die Meninas nicht etwa geschlagen, da jene ganz andere malerische Absichten verfolgen. Die Santi Conversazioni mit ihrer zeichnerischen Komposition wollen betont, die Meninas — trotz ihrer Größe — intim wirken. Und daß die ersten heute nicht abgestorben sind, ersieht man am besten aus dem Schaffen des Hans von Marées, dessen Bilder eigentlich alle als Santi Conversazioni bezeichnet werden können.

Die Hilanderas (Spinnerinnen) sind in derselben — letzten — Periode entstanden wie die Meninas. Und

doch: hier straffe Komposition. Warum? Ein Vorgang wird dargestellt, der nachdrücklich betont werden soll. Und auf diese dekorative Wirkung hin hat Velazquez — der nicht mit einem Schlagwort abzutun ist, sei es auch noch so sehr in der Mode, sondern der neuen Aufgaben immer neue Lösungen suchte — dem Bilde das lineare Element eingefügt.

Das soll allerdings nicht mißverstanden werden: wir wollen nicht eigens zu unseren Zwecken Velazquez für die „zeichnerische Einheit" in Anspruch nehmen. Wer so wie er in den Hilanderas den festen Kontur in Lichtströmen auflöst, der bringt etwas durchaus anderes als Botticelli oder Signorelli. Wir sehen vielmehr, daß innerhalb des malerischen Stils Monumentales und Dekoratives nur unter Übernahme der linearen Komposition entsteht. Daraus ergibt sich aber wieder, daß die Gegensätze zwischen den beiden Einheiten nicht so scharf sein können, daß nicht die eine sich mit der anderen mehr oder weniger deckt. (Daß die zeichnerische Einheit als solche bis in unsere Tage hinein sich entwickelt hat, ist oben gezeigt worden; sie kann deshalb nicht in die malerische aufgegangen sein.)

Hier, wo nur Beispiele genannt werden sollen, ist nicht der Ort, das Zeichnerische in dem Werk von Rubens nachzuweisen. Wer aber an der Hand des über Velazquez Gesagten die „betonten" Bilder des Künstlers mustert, wird noch deutlicher als bei Velazquez das lineare Element herausfinden. Dazu kommt in diesen Bildern des Flamen eine Stärke der Pinselführung, durch die er farbige

Flächen schafft, die den vom Kontur begrenzten des zeichnerischen Stils nicht gleichartig, aber durchaus verwandt sind. Auch Velazquez führt bei dekorativen Bildern den Pinsel weit stärker als sonst, liebt sogar oftmals Flächen, die wie gemeißelt erscheinen, dennoch aber sind bei ihm — anders bei Rubens — unter dem Einfluß des überall spielenden Lichts sämtliche Farben abschattiert nach der einheitlichen Lichtstimmung hin.

Die gegenseitige Durchdringung der beiden Stile wird bei den Meistern der heroischen Landschaft, den Poussin, Claude Lorrain, Salvator Rosa noch viel offenbarer. Während bei dem älteren Poussin das Zeichnerische überwiegt, vermischt sich bei Gaspard Poussin und besonders bei Claude die strengste Komposition, die genaueste Auseinanderhaltung der verschiedenen Gründe, ja sogar stellenweise der schärfste Kontur mit den reizvollsten Luft- und Lichtstimmungen. Nehmen wir etwa die berühmte Landschaft mit dem Apollotempel des Claude (in der Galerie Doria zu Rom), so stehen darauf die markierten Formen der Bäume und des Palastes im zweiten Grund und die des Tempels im dritten gegen die sonnenüberglänzte Ebene im selben Grund und das lichtdurchglühte Meer hinten im vierten Grund. Von ähnlichem Aufeinanderwirken des Zeichnerischen und des Malerischen ist seine wunderbare Einschiffung der Königin von Saba (London Nationalgallery). Hier also wieder eine Bestätigung des oben von uns gewonnenen Resultats: die heroische Landschaft, als betonte Landschaft, enthält zeichnerische Elemente.

Für die Vermischung der Stile sei noch aus der neuesten Zeit ein sprechendes Beispiel angeführt: Whistler. Ist seine Prinzessin aus dem Porzellanland mehr eine anmutige lineare Spielerei in japanischer Manier, so erreicht er in dem Porträt Carlyles oder in dem seiner Mutter oder in dem der Miß Alexander großartige dekorative Wirkungen. Er wollte betonte Bildnisse schaffen. Er tat deshalb zu seinem silbrigen, tonigen Licht, das keine Konturen kennt, die strengste geometrische Anordnung. Auf geradem Stuhl sitzt Carlyle im Profil vor der Zimmerwand. Die Gestalt bildet mit dem Stuhl ein gleichschenklig-rechtwinkliges Dreieck. An der sonst glatten Wand zwei Bilder im Rahmen: steife Rechtecke. (Das Bild in der Corporation-Gallery zu Glasgow.) Auf dem Bilde der Mutter (im Luxembourg) fast die gleiche Anordnung, vielleicht noch geometrischer durch einen Wandvorhang, der kerzengerade zu Boden fällt. Auch die ganz wenigen und ganz schlichten Farben dieser Bilder weisen auf die Schwarzweißkunst. So ist das Porträt Carlyles in schwärzlich-grauen, das der Mutter in einfachen grünlich-gelben Tönen gehalten.

Im Vorbeigehen sei auch an die Verbindung von zeichnerischen und malerischen Mitteln in Millets dekorativ gedachten Bildern erinnert (L'angelus, les glaneuses, L'homme à la veste).

Zeichnerische Elemente zum Zwecke dekorativer Wirkung haben selbst die Meister des modernen malerischen Impressionismus nicht verschmäht. Nennt man hier Manet, so darf man freilich ein Frühwerk wie die

überraschte Nymphe nicht anführen, weil damals der Künstler sich noch nicht gefunden hatte. Doch schon die Olympia vom Jahre 1863 (Luxembourg) spricht für unsere Behauptung. Zu derselben Zeit etwa entstand die liegende junge Frau (in der Galerie Arnhold, Berlin). Während hier tonige Wirkung erstrebt ist, tritt bei der Olympia die Zeichnung deutlich hervor: augenscheinlich um dem Bilde eine scharfe Betonung zu geben. Auf dem „Balkon“ von 1869 (Luxembourg) ist es wieder die lineare Komposition, die das Bild erfüllt — die geraden Linien des Balkongitters und der Jalousien schließen in festem Rahmen die Gestalten ein.

Ganz kurz sei Degas in diesem Zusammenhang erwähnt. Vincent van Gogh, der sogar auf den strengen Kontur zurückgriff, leitet zu dem genialen, mit seiner Kunst ziemlich alleinstehenden Gauguin hinüber, dessen dekorative Bilder bereits einen so starken zeichnerischen Einschlag aufweisen, daß man sie fast dem zeichnerischen Stil zurechnen könnte. (In Deutschland einige Werke von ihm im Folkwang-Museum zu Hagen.)

Umgekehrt haben die Vertreter des zeichnerischen Stils die Ergebnisse des malerischen häufig genug für sich verwertet. Der große Puvis, den Meier-Graefe (in seiner Entwickelungsgeschichte) nicht mit Unrecht einen Nachfolger Giottos nennt, gibt in den landschaftlichen Hintergründen seiner Fresken und Tafelbilder oft pleinairistisch gesehene Luftstimmungen, Maurice Denis, in gewissem Sinne der Nachfolger von Puvis, läßt noch ungehinderter das natürliche Licht über seine sonst

freskenartig empfundenen Bilder fluten. Unser Thoma, der im tiefsten durchaus zeichnerisch ist, gibt auf seinen Rhein- und Mainlandschaften Lichtwirkungen über weites Land, die schöner nicht gemalt werden können. (Eine sehr gute Rheinlandschaft jetzt in der Nationalgalerie. Hierbei sei des alten Waldmüller mit seinem Ischl und seiner Praterlandschaft — beides ebenfalls Nationalgalerie — gedacht.)

Edvard Munch ist zeichnerisch geworden — wenn anders man große einheitliche Farbenflächen mit starken Konturen so nennen will —, weil er das Dekorative in der Landschaft suchte, hat aber aus seiner ersten Periode den Sinn für das Licht gewahrt, ja verfeinert. So zeigt sich, wie der eine Stil den anderen befruchtet, wie die Grenzen zwischen den beiden „Einheiten" fließende sind. Neben Künstern, die entweder ganz dem einen Stil angehören oder doch nur Einzelheiten des anderen übernehmen, stehen solche, die man je nach Laune dem einen oder dem anderen Stil zuweisen kann. Man wird auch erkennen, daß sonst malerisch empfindende Künstler — wie z. B. Leistikow — zu einem dekorativen Bild nicht nur einzelnes dem zeichnerischen Stil entnahmen, sondern vollkommen zeichnerisch wurden. (Das Umgekehrte ist seltener.) Ein Beweis, wie sehr in ihren Augen betont gedachte Bilder des Zeichnerischeu bedürfen.

Allen Versuchen zum Trotz, die Entwicklung der Malerei unter einen Hut zu bringen, existieren aber noch Künstler, die sich nicht einmal unter eine der beiden

bis jetzt genannten Rubriken bringen lassen. Die Unglückseligen! Soll man sie aus der Kunstgeschichte streichen? Leider ist ein Rembrandt darunter.

Man hat die Künstler, die hier gemeint sind, als Vertreter des dekorativen Lichtstils angesprochen. Kein schlechter Name. Rembrandt — vor ihm Lionardo und Correggio — verwendet das Licht als Mittel der Komposition, wie der zeichnerische Stil die Linie. Er hält sich deshalb nicht an das natürliche Licht — wie schon im Quattrocento Piero della Francesca und Domenico Veneziano — sondern schaltet mit einem willkürlichen Licht. Das Licht durchtränkt nicht das Bild, sondern steht nur dort, wo es der Künstler zur Betonung braucht. Der Schatten ist so der Gegenpol, nicht eine andere Form des Lichts. Diese Bilder nähern sich dem zeichnerischen Stil, weil eine feste Komposition durch betonte Flächen — Schwarz und Weiß — auf ihnen sich findet (ja, sie nähern sich sogar der Zeichnung oder der Radierung, weil sie nicht farbig, sondern in Schwarz und Weiß gedacht sind), und sie kommen andererseits dem malerischen Stil nahe, weil ihr Licht die Konturen gelöst und so eine tonige Wirkung geschaffen hat.

Auch der eben besprochene Stil hat Maler, die mit ihm anbinden, ohne in ein bestimmtes Verhältnis zu ihm zu treten. So vor allem Ribera. Auch Tintoretto benutzt das Licht hier und da zum Aufbau des Bildes. Ganz zu diesem Stil gehört im neunzehnten Jahrhundert Lenbach.

So haben wir einmal gesehen, daß bis auf unsere

Zeit sich mindestens zwei große Richtungen in der Malerei rüstig entwickelt haben (weniger die Helldunkelmalerei: sie wird immer nur durch große Persönlichkeiten siegen, da sie nicht allzu viele Variationen zuläßt). Sodann hat sich gezeigt, daß zwischen den großen Richtungen in der Praxis tausend Übergänge bestehen, die ihrer Mittel sich bewußte Künstler beschreiten, um bestimmte Wirkungen zu erreichen. Wo bleibt da der eine — ach so einfache — Strang Meier-Graefes, an dem sich angeblich die gesamte neuere Malerei aufreihen läßt? Nun erst können wir folgende Phrase Meier-Graefes in ihrer ganzen Schönheit bewundern: „Alle großen Künstler der neueren Malerei bilden . . . ausschließlich Glieder der neueren Entwicklung. Nie kam ihnen in den Sinn, etwas anderes zu machen, als was ihrer Zeit entsprach, ja ihr voranging.“

Daß kein großer Maler Archaist war im Sinne eines Kopisten der Alten, wie Meier-Graefe weiterhin behauptet, diese Selbstverständlichkeit wollen wir ihm mit Freuden glauben. Gewiß ist jeder große Künstler ein Glied in der Gesamtentwicklung und zwar so, daß er neue Kulturwerte den vorhandenen zufügt. Jeder große Künstler trägt bei zu der vorhin besprochenen Verfeinerung der Sinne. Diese Verfeinerung äußert sich aber in den einzelnen Kulturgebieten nicht in einer, sondern in immer mehr Möglichkeiten der Betätigung. Je differenzierter unsere Sinne werden, desto verschiedenartigere Reize verlangen wir von der Kunst. Aus Orient und Okzident, aus Erhabenem und Lächer-

lichem holen wir uns unsere Genüsse, denn Verfeinerung der Sinne bedeutet nicht — ungeheurer Irrtum — dasselbe wie Intimerwerden, das wäre Einseitigkeit und damit Verkrüppelung, nein, im Gegenteil, es bedeutet Vermannigfaltigung, endlosen Reichtum. Und so locken wir denn — gerade heute! — alle Richtungen der Kunst zu uns herbei, um unser Leben gesegneter zu machen, und lassen nicht eine auf Kosten der anderen verkümmern. (Das ist so wenig Archaismus, wie Eklektizismus — dieser macht aus einzelnen Ingredienzien verschiedener Richtungen und Zeitstile ein Gebräu.)

Wer kann wissen, welche Richtung uns schließlich am weitesten trägt? Wer kann wissen, welcher der Künstler von heute und gestern uns schließlich am meisten gegeben hat? In der Vergangenheit hat die Zeit, im Groben wenigstens, die Schafe von den Böcken gesondert. Da ists nicht allzu schwer, Urteile zu verfassen. Bei den Lebenden oder den jüngst Verstorbenen fehlt dieser Maßstab. Da läßt sich nur fragen: was gibt er uns und was kann er? Einen Künstler aber von vornherein zu verdammen, weil er einer bestimmten Richtung angehört, und weil diese Richtung keine Daseinsberechtigung mehr habe, müßte ein frevelhaftes Spiel mit der Kunst genannt werden, wenn es nicht in Wirklichkeit aus dem gottverfluchten deutschen Hang zum Schachteln und Rubrizieren, zum Klassifizieren und zu den spanischen Stiefeln geboren wäre. Meier-Graefe, der so gern das französische Käppi sich aufsetzt, kann doch von dem

preußischen Schutzmannshelm nicht lassen. Wie so viele andere ästhetische Historiker (mögen sie bald historische Ästhetiker sein!), bewacht er als Gendarm das Gebiet der Kunst — wehe, wer sich mit unvorschriftsmäßigen Papieren hineinschleicht! Da gibt es kein Sichberufen auf das Recht, das mit uns geboren, her die Papiere, die Papiere! Während aber der Gendarm nur verfassungsmäßig erlassene Gesetze ausführt und sich keine Übergriffe erlauben — sollte, besteht die Tätigkeit des Kunstgendarmen Meier-Graefe in einem einzigen Übergriff. Und während im modernen Staat Legislative, Administrative und Gesetzgebung streng von einander getrennt sind, führt Meier-Graefe selbst die Gesetze aus, die er anordnet und spricht in ihrem Namen noch dazu Recht — ein Autokrat schlimmster Sorte.

Aber was wollen Sie, nicht nur meine starren Gesetze, auch die Persönlichkeit des Eintretenden gilt, d. h. insoweit, als ich prüfe, ob mir seine Nase gefällt oder nicht.

Genug davon! Es ist vor allem die entsetzliche Mißachtung der Persönlichkeit, die aus Meier-Graefes Worten redet. Er verteilt seine Zensuren nach sogenannten ehernen Gesetzen, ohne auch nur dem ins Gesicht zu blicken, der sie erhält. Wie in allen anderen Künsten gibt es gewiß auch in der bildenden Kunst Gesetze. Aber man kann sie mit ein paar Worten umschreiben. Sie folgen einerseits daraus, daß die bildende Kunst eine Kunst des Gesichts ist und daß die Eindrücke, die sie vermittelt, demnach Gesichtseindrücke sein müssen, andererseits daher, daß im einzelnen Falle — wie in jeder

Kunst — die aufgewendeten Mittel zweckentsprechend sein müssen. Von diesem Gesichtspunkt aus ist der Unterschied zwischen Zeichnung und Malerei hier und Skulptur dort lediglich der, daß diese unsere dreidimensionale Vorstellung von der Natur auch in drei Dimensionen wiederzugeben sucht, jene sie aber auf die Fläche in zwei Dimensionen überträgt; der Unterschied von Malerei und Zeichnung aber besteht nur darin, daß die Zeichnung unsere Vorstellung von der Natur noch weiter übersetzt und zwar in Schwarz und Weiß, während die Malerei unserer Vorstellung von der farbigen Erscheinungswelt nahezukommen sucht. Das Material des einzelnen Kunstgebiets wird diesem von selbst einen besonderen Standpunkt zur sichtbaren Welt und damit besondere Aufgaben verleihen. Darüber wird später noch gesprochen werden. Aber das sind alles keine Regeln. Mag ein so bedeutender Maler wie Hans von Marées Raum und Form als das Wesentliche im Bilde, die Farbe aber nur als Mantel der Dinge betrachten oder mag ein gleich großer Maler wie Manet die Auflösung der Form durch das Licht behaupten, uns soll die eine Anschauung so lieb sein wie die andere, wenn jeder nur die Mittel anwendet, die seinem Ziel entsprechen, mit anderem Wort, wenn jeder nur uns zwingt, an seine Schöpfungen zu glauben. Und sagen wir etwa, daß die Zeichnung den Kreis des Darstellbaren weiter oder anders zieht als die Malerei, so leitet uns hierbei kein mystisches Gesetz, sondern einzig und allein die Erfahrung von Jahrhunderten, daß in diesem Falle das Mittel der Zeichnung, in jenem das der Malerei

zur Erreichung des vorgestellten Zwecks das geeignetere gewesen ist. Als denkende Wesen fragen wir uns natürlich: Woran liegt das? und so entsteht irgend ein schönes Gesetz, das für die Dummen recht schnell zum Dogma erstarrt. Die weniger Dummen wissen aber ganz genau, daß das allerschönste ästhetische Gesetz nur so lange gilt, als es nicht eine große Persönlichkeit über den Haufen wirft. Will sagen, dieser Mensch benutzt eines Tages ein anderes Mittel zum gleichen Zweck und zwingt uns, an seine Darstellung zu glauben. So ist letzten Endes das Entscheidende immer die Persönlichkeit.

Der zeichnerische Stil ist im Prinzip in der Malerei berechtigt, wenn ein großer Maler nur einmal damit sein Ziel erreicht hat. Anderenfalls wäre Signorelli ein Kitschmaler. Aber er ist heute nicht mehr berechtigt, sagt Meier-Graefe, weil er durch die Entwicklung überholt ist. Daß dem nicht so ist, glauben wir genugsam erwiesen zu haben. Bis auf den heutigen Tag ist es einer großen Zahl bedeutender Maler gelungen, durch den zeichnerischen Stil das, was sie wollten, sichtbar zu machen. Umgekehrt: der zeichnerische Stil muß doch lebensfähig sein, wenn es so viele bedeutende Maler gedrängt hat und drängt, sich in ihm auszusprechen. Selbst aber, wenn wir diesen ganzen Beweis nicht hätten führen können, selbst wenn die Entwickelung des zeichnerischen Stils im Quattrocento jäh abgebrochen wäre, müßte er heute lebensfähig sein, wenn man nur eine bedeutende Persönlichkeit nennen könnte, die ihn mit neuem Leben erfüllt hat. Nur der eine

Hodler brauchte vorhanden zu sein mit seinem gewaltigen Rückzug der Schweizer nach der Schlacht von Marignano und es wäre bewiesen, daß der zeichnerische Stil lebendig ist.

II.

Die bisherigen Betrachtungen waren notwendig, um Meier-Graefes Standpunkt Böcklin gegenüber deutlich zu kennzeichnen. Der Leser wird ahnen, weshalb das Verderben über Böcklin kommt. Er gehört nämlich nach Meier-Graefe der zeichnerischen Einheit an und hat sich damit selbst das Grab gegraben. Freilich, in seiner Frühzeit — von der die Böcklinverehrer angeblich überhaupt nichts wissen wollen —, da malt er noch tonig und deshalb schön, später aber ist er immer tiefer gesunken. Diese Ansicht, die aus Prinzip — oder vielmehr aus der „Lehre von den Einheiten“ heraus — gegen Böcklin Stellung nimmt, ist für uns durch alles bereits Gesagte widerlegt.

Es muß aber bemerkt werden, daß Böcklin in Wirklichkeit in keiner Periode seines Schaffens dem zeichnerischen Stil sich ganz verschrieben hat, daß er vielmehr immer nur in einzelnen Bildern zeichnerisch ist. Meier-Graefe hat sich — das wird noch klar werden — völlig der Mühe entschlagen, der künstlerischen Entwickelung Böcklins nachzugehen. Und das müßte man doch eigent-

lich von dem Verfasser eines Böcklinbuches verlangen können.

Man teilt in der Regel das Schaffen Böcklins in zwei große Abschnitte ein und zwar bis zur Bekanntschaft mit den pompejanischen Fresken im Neapler Museum — Herbst 1862 — und von da ab. Man beruft sich dabei auf seine Äußerung zu Schick (S. 171), der Eindruck der alten Bilder sei so gewaltig gewesen, daß sie ihn ganz aus der bisherigen Bahn getrieben hätten. Ein ganzes Jahr habe er fast verloren, bis er wieder mit sich ins Reine gekommen sei. In der Tat haben wir aus der Zeit vom Herbst 1862 bis zum Herbst 1863 kein ausgeführtes Bild von Böcklins Hand.

Trotzdem diese Einteilung — wie wir sehen werden — zu schematisch ist, bleibt sie doch immer viel richtiger als die Meier-Graefes. Dieser nimmt auf gut Glück die in der Nationalgalerie befindlichen Böcklins und bestimmt danach die „Perioden“ des Künstlers: 1855 Kentaur und Nymphe — tonig, deshalb ganz gut; „Anfang der siebziger Jahre“ (1872) altrömische Maifeier (nicht mehr in der Galerie) weniger tonig, weniger gut; 1882 Eremit, garnicht tonig, garnicht gut. Daß zwischen 1855 und 1872 eine riesige Spanne Zeit liegt, während der Böcklin sich rastlos und durchaus nicht nach einer Richtung nur entwickelt hat, kümmert ihn nicht (mit drei Worten erledigt er die Bilder der Schackgalerie), ebenso ficht ihn der Zeitraum von 1872 bis 1882 nicht an. Auch kommt ihm der Gedanke nicht, daß er es

vielleicht mit uncharakteristischen, vielleicht mit mißglückten Bildern zu tun hat.

Wer tiefer in Böcklins Schaffen eindringt, dem wird bewußt, daß in jenem Herbst 1862 mit ihm keine Wandlung vorgegangen ist, sondern daß ihm nur die Erfüllung seines heftigsten Wunsches wurde. Böcklin sehnte sich nach dem Betonten, ja nach mehr, nach dem Monumentalen, und er sah in Neapel mit einem Schlag eine Zeit vor sich erstehen, in der die betonte Malerei geblüht hatte. Florenz kannte er damals wenig oder gar nicht, und so war ihm ein sicherer Eindruck der Malerei des Trecento und Quattrocento verschlossen. Giotto nannte er (Schick S. 209) roh und unvollkommen, wie dies alle tun, die ihn nur aus seinen kleinen Tafelbildern kennen. Die Malerei des Cinquecento erschien ihm teilweise barock; es fehlte ihm also auch hier der einheitliche Eindruck.

Böcklin liebte die Farbe, er liebte Klarheit und Einfachheit der Gestaltung, liebte die deutliche Wirkung im Raum — alles das trat ihm jetzt auf den pompejanischen Fresken entgegen. Es war also nicht so, daß ihn ein Fremdes plötzlich mit unwiderstehlicher Wucht packte, sein eigenstes Sehnen erschien ihm vielmehr auf die schönste Weise verkörpert. Er hat vor wie nach Neapel Kentauren und Nymphen, Pane, brennende Burgen und Villen am Meer gemalt, vor wie nach Neapel geht sein Sehnen dahin, die Gewalten im Menschen und in der Natur sichtbar zu machen (die Beziehungen des Menschen zum Feuer wählt er

sich 1858 zum Thema seiner Wandmalereien im Hause Wedekind), vor Neapel aber stehen ihm für sein Ziel nur Mittel zur Verfügung, die er im Innersten für nicht ausreichend hält, ohne doch bessere zu kennen. Nicht weil er eine idyllische Natur war — wie Meier-Graefe meint — (die war er wohl auch, aber nicht ausschließlich) malte er in der Frühzeit so häufig „Idyllen", sondern weil er wohl sah, daß er mit seinen Mitteln Idyllen am besten bewältigen konnte. Seine Kraft zum Dekorativen wußte er noch nicht zu gebrauchen.

Im übrigen gibt es schon in seiner ersten Periode — die wir bis zum Aufenthalt in Pompeji zählen — einen deutlichen Einschnitt. Er liegt bei dem großen Gemälde der Münchener neueren Pinakothek „Pan im Schilfe", das im Jahre 1857 entstand. Selbst wenn wir es nicht aus der Biographie des Künstlers wüßten, würden wir es beim Vergleich dieses Bildes mit allen seinen früheren ersehen: Böcklin hat hier eine wahnsinnige Anstrengung gemacht, um aus der künstlerischen Enge, in der er verschmachtete, herauszukommen. Deshalb die plötzliche geniale Einführung des prallen Sonnenlichts, deshalb auch das kolossale Format. In den Wandmalereien bei Wedekind, im Pan, der den Hirten erschreckt, (1860 Schackgalerie) und in dem unten näher besprochenen Jagdzug der Diana geht es weiter auf diesem Wege. Oder vielmehr es ist ein Anstürmen von Böcklins Sehnsucht nach dem Dekorativen gegen die Mauern, die noch überall ragten. Noch hält ihn, trotzdem er manche Seitensprünge wagt, die Manier der Zeit gefangen. Malte

er Idyllen, da hatte er die tonige Stimmungslandschaft, bei der er die Schranken nicht spürte. Wollte er aber Dekoratives malen, da hatte er nur die klassizistische Malerei, der „Größe“ nichts anderes war als die Verwendung großer Versatzstücke.

Nun hörte er plötzlich eine Anwort seines Fragens. Zunächst eine Erschütterung, deren Gewalt uns gerade zeigt, wie tief das Sehnen nach dem Betonten in dem Künstler gewesen. Und dann nach einem Jahre schreitet er wieder aus und — geht den Weg fort, den er immer gegangen war. Er verläßt nicht seinen Weg, aber er sieht jetzt das Ziel: das ist der Erfolg, den ihm das tatenlose Jahr gebracht hat.

In Böcklins Ausdrucksweise heißt sein Ziel: das Großdekorative. Der Begriff wird sogleich verständlich, wenn man sich an unsere früheren Bemerkungen erinnert. Böcklin wollte das Betonte, bald mehr, bald weniger ins Monumentale gesteigert, aber er verschmähte die „Dekoration“. Daß er den linearen Aufbau in seine Bilder einführen und das er den Lichtgang und die Farbe bedeutender machen mußte, war ihm klar. Aber wurde dabei nicht leicht die Harmonie des Bildes zerstört? Um dies zu vermeiden, untertuschte er seine Bilder zunächst mit einem Grundton, der für die Farbenstimmung maßgebend sein sollte. So gab er dem Bilde von vornherein einen Halt und konnte nun ohne Gefahr einige Töne kräftiger herausheben.

Um zu ermessen, welche Harmonie der Farben er mit der neu errungenen dekorativen Kraft zu verbinden

wußte, vergleiche man seinen im Jahre 1862 kurz vor der Übersiedlung nach Rom entstandenen Jagdzug der Diana (Museum in Basel) etwa mit den beiden Schackschen Villen am Meer vom Jahre 1864. Das beinahe 3 $^1/_2$ m breite Bild in Basel hat, neben schönen Einzelheiten in den Bewegungen der Figuren, auffällige Mängel. Die Komposition ist schlecht (die Figuren wirken als Puppen), der Baumschlag unfein in der Farbe, die blauen und roten Mäntel der Jagenden stechen grell aus dem Bilde hervor. Wie fein im Ton ist dagegen gleich die erste — in Tempera ausgeführte — Villa am Meer. Das schimmernde Rot des vergehenden Tages bildet den Grundton. Die Komposition in wenigen Vertikalen und Horizontalen ist weit freier und geschlossener. Einen Schritt vorwärts in der Farbenzusammenstimmung bedeutet die zweite Villa am Meer. Der zusammenhaltende Grundton — hier ein trübes Graublau — drückt das Bild doch nicht mehr ins Fahle und Verblassene, sondern gibt ihm gerade, der Absicht des Künstlers gemäß, das Charakteristische. Die Rhythmik der Linien stören hier freilich die vom Winde allzusehr gepeitschten Bäume.

Den Höhepunkt dieser Malweise bezeichnet die Klage des Hirten. Die eigentümlichen bläulichen Lichter der Grotte kontrastieren zwar mit dem sonnenüberglänzten Vordergrund, bilden aber schließlich nur eine Abwandlung seines Grün und gehen so in die helle Harmonie des Bildes ein. Die starken Töne nebensächlicher Dinge — wie der Blumen, der Vase, der Äpfel und Trauben —

heben das Bild, ohne doch seine Einheitlichkeit zu gefährden. (Erwähnt sei hier der trotz seiner Entstehungszeit — 1868 — noch ganz tonige Gang nach Emmaus, beiläufig eines der schönsten Bilder der Schackgalerie.)

Stärker beeinflußt von den pompejanischen Fresken als die großen Tafelbilder erscheinen die Porträts dieser Zeit. Ganz natürlich: während dem Künstler bei den großen Kompositionen nur organisches Fortschreiten den Erfolg zu verbürgen schien, glaubte er bei den Porträts schon etwas wagen zu können.

In den Bildnissen der Weimarer Zeit (1860—1862), die dem Aufenthalt in Pompeji unmittelbar voranging, kreuzen sich zwei Einflüsse: ein zeichnerischer, der am deutlichsten im Porträt von Lenbach zum Ausdruck kommt, und ein malerischer, der sich im Porträt des Kammersängers Wallenreiter äußert. Ein Beweis übrigens, wie wenig sich auch der frühe Böcklin auf die malerische „Einheit" festnageln läßt. Beide Stile handhabt hier der Künstler wohl tüchtig, aber doch ohne rechte Eigenart.

Dasselbe Werturteil läßt sich fällen über das 1863 entstandene Porträt des Bildhauers Kopf (in der Nationalgalerie). Es ist — abgerechnet die flüchtige Haarbehandlung — eine brave Durchschnittsleistung. Und dennoch sehen wir hier Böcklin um unendliche Strecken vorwärts gekommen: Der Einfluß der pompejanischen Fresken ist zu spüren.

Deutlich zeigt sich, wie dieses mit Tempera auf Pappe gemalte Porträt, das die Helligkeit der pompejanischen

Fresken widerstrahlt, das überhaupt aussieht wie ein Fresko, die Wirkung der eben geschauten Wandgemälde erreichen sollte. Und das, wo doch eine Nötigung dazu im Stoffe nicht lag! Der Künstler ist noch Sklave der Kenntnisse, die er sich gerade erst erworben hat. Auf diesem Punkt verharrt er nicht lange.

Nochmals ein riesenhafter Schritt bis hin zu dem Porträt der Signorina Clara! Böcklin hat das Bild etwa gleichzeitig mit dem vorigen begonnen, hat aber Jahre hindurch — bis 1866 — daran gearbeitet mit dem Erfolg, daß dies Porträt schließlich eine der glänzendsten Leistungen der neueren Bildnismalerei geworden ist.

Die Signorina Clara ist vielleicht das betonte Porträt *κατ' ἐξοχήν*, d. h. aus einer Römerin wurde die Römerin. Man fühlt: alle Züge der lebenden Person sind in dem Bilde vorhanden, und doch ist nicht eine Summe von Einzelzügen gegeben, sondern der Eindruck, den die Person hervorrief, und mehr noch als das: der Eindruck, den sie als Römerin hervorrief, den sie gleichsam hervorrufen mußte. Dieser Wirkung dient eine Komposition in strengen Linien. Kopf und Hals bezeichnen ein Rechteck, dessen längere Seiten die Vertikalen im Bilde sind. Vom Kopfe fällt ein Schleier herab. Seine Enden hält die rechte Hand der Signorina straff auf der Büste zusammen. So entsteht eine zweite geometrische Figur: ein Dreieck, die Spitze nach unten gerichtet. Der festgeschlossene Mund, die Augen mit den starken Brauen, die Nase, die starr nach unten fallende Perle des sichtbaren Ohres — alles ist linear empfunden.

Als Gegengewicht gegen das übrige feste Gefüge ist die ausgespreizte, breit hingelagerte Hand gebraucht.

Das Bild ist eine Harmonie in grauen, schwarzen und bräunlichen Tönen; dazu als feiner Reiz ein Tupf Blaugrün — die Perle. Es strahlt eine herbe Helligkeit aus, die farbig und doch wieder gemäß der stolzen Erscheinung der Dargestellten zurückhaltend wirkt. Wer tiefer blickt, dem zeigt der Aufbau dieses Porträts mehr noch als die gleichzeitigen Landschaften die spätere Entwicklung des Künstlers an. (Das Bild in der Sammlung Arnhold, Berlin.)

Der Signorina Clara nahe steht das schöne Brustbild der Frau Böcklin vom Jahre 1863, das dem Kunstverein Basel gehört. Später als die Signorina Clara entstanden ist die Viola des Baseler Museums. Hier wird schon ganz deutlich, welches Problem Böcklin künftighin am meisten beschäftigt: die Gegeneinanderstellung starker Farben und im besonderen die Kontrastwirkung der Farben. Der Glaube ist freilich falsch, als ob er nun mehr und mehr seine Bilder allein auf dieser Kontrastwirkung aufbaut. Böcklin hat oft genug ausgesprochen, daß der Lichtgang das Wesentlichste im Bilde sei. Er hat auch oftmals auf die Wichtigkeit der die Komposition bestimmenden Linien (nicht der Zeichnung) hingewiesen. Er hat nur die Farbendisposition — insbesondere die gegenseitige Hebung und Abschwächung der Farben durch den Kontrast — von nun an immer aufs neue erörtert, weil sie ihm die größte Schwierigkeit bereitete. Das ist nicht wunderbar, denn alle anderen Elemente seiner

Kunst benutzten auch andere zugleich mit ihm Schaffende für ihre Bilder, hierin aber sah er sich allein, ohne unmittelbare Hilfe mußte er Schritt vor Schritt das neue Land erobern. (Man denke an den großen Feuerbach, den beim Streben nach Farbigkeit immer wieder Schwindel erfaßte. Auf halber Höhe wagte er sich nicht weiter.) Hier liegt der Grund, warum wir bei der Zerlegung von Böcklins Schaffen der Farbe die entscheidende Stimme zuerkennen.

Die Viola ist auf eine Schieferplatte gemalt und zwar so, daß deren schwarzblaue Naturfarbe zum Grundton des Bildes gebraucht ist. Also immer noch das Sicherheitsventil der zunächst gegebenen Grundstimmung — Böcklin getraute sich noch nicht, die Farben frei davon zu einander abzustimmen. Solche Sicherheit ist ihm erst ganz allmählich gekommen; sie zeigt sich zuerst in der wunderschönen Euterpe der Sammlung Heyl vom Jahre 1872, tritt nicht mehr so vereinzelt auf in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre und wird ganz offenbar Anfang der achtziger Jahre. Zu dieser Zeit vermochte er ohne weiteres die Farbenharmonie als Endpunkt der Farbenkontrastierung zu erreichen, statt die Farbenkontrastierung nach einer bestimmten Farbenharmonie zu modeln.

Wie nun aber auf der Viola über dem schwarzblauen Grund der Veilchenstrauß, den die Schöne hält, zu ihrem grünen Schleier und ihrem goldgelben Tuch gestimmt ist, das ist vollkommen neu in Böcklins Schaffen. Auf alle anderen Bilder dieser Periode bis

zu den Fresken des Baseler Museums hin hat das Wort Schicks Giltigkeit: „Worauf Böcklin stets sein Hauptaugenmerk richtet, das ist: die dekorative Erscheinung, das Malerische, das schöne Zusammenklingen der Farben und Formen, die Licht- und Schattenverteilung, sowie: daß sich alles — bis auf einige zuletzt erst akzentuierte Hauptstellen — in mäßigen Farben bewegt und daß nie die Mittel vergeben werden“ (S. 349). Auf die Viola paßt Schicks Bemerkung jedoch nicht mehr. Die Hauptstellen sind nicht erst zuletzt akzentuiert, sondern das Bild ist — ich möchte sagen — in Hauptstellen gesehen. Nach Schick wurde Böcklin zur Viola angeregt durch die Idee, wie sich ein sanft lächelnder dunkler Kopf wohl über dunkelvioletten Veilchen ausnehme, bei dämmerig ernster Stimmung (S. 92). Hätte Böcklin diese Idee folgerecht durchgeführt, so wäre ein Bild derselben Art wie die anderen Bilder der Periode daraus geworden, d. h. der dunkle Kopf und die Veilchen wären am Ende noch akzentuiert worden. Böcklin hat auch das Bild zunächst mit Weiß herausmodelliert und sogar statt der Veilchen erst lange den reinen Schiefer stehen lassen; sicher aber nicht, wie Schick (S. 96) berichtet, obwohl er gleich eine sichere Vorstellung von der Farbe hatte, sondern weil er eine sichere Vorstellung von ihr hatte. Und zwar war dies die Idee einer Farbenstimmung mit einigen akzentuierten Stellen, also noch keine Farbenidee im eigentlichen Sinne. Offenbar aber, weil ihm die tiefgestimmte Schieferplatte die Gewißheit gab, er könne etwas wagen, ohne un-

harmonisch zu werden, ging er im Verlaufe der Arbeit von einer Farbenstimmung zu einer Farbenidee über. Er akzentuierte also nicht erst nachträglich, sondern schon während der Arbeit: das ist der Beginn der dritten Periode in Böcklins Schaffen. Nicht sehr schön, aber prägnant wird man von der zweiten Periode sagen können: Böcklin setzt Farbenakzente in eine (leise) Farbenharmonie; von der dritten: Böcklin sieht in Farbenakzenten, die von einem vorher bestimmten Grundton gebunden sind; während das Thema der schon angedeuteten vierten Periode lautet: Böcklin formt Farbenakzente zu einer Harmonie.*)

Das Zeichnerische tritt hinfort zum Zweck der betonten Gliederung außerordentlich häufig, aber in sehr verschiedenem Maße auf. Will man durchaus rubrizieren, so wird man sagen müssen, daß manche dieser Bilder dem zeichnerischen Stil zuzurechnen sind, daß aber die meisten dem malerischen angehören und nur einen zeichnerischen Einschlag aufweisen, denn sie sind in Farben gesehen, nicht mit Farben gemacht. Der

---

*) Neben der Einteilung seines Schaffens in zwei grofse Abschnitte hat man nach Böcklins wechselnden Aufenthaltsorten für ihn Stilperioden zurechtgemacht (Baseler, Münchener, Florentiner, Zürcher Periode usw.). Dadurch ist aber gerade die Aussicht auf seine Entwicklung verbaut worden. Das Örtliche hat nur im Sinne des Landschaftlichen Bedeutung für Böcklins Stil — und dem wird in unserem Text auch Rechnung getragen —, es eignet sich also nicht als Entwicklungsprinzip. Wir machen — wie bereits erwähnt — unsere Einteilung in erster Linie nach dem Farbenthema einer Zeit. Erst wenn dies ganz augenscheinlich von anderen Tendenzen überwuchert wird, richten wir uns nach diesen.

zeichnerische Einschlag besteht in der Regel aus einer linearen Komposition, deren Notwendigkeit für seine Absichten Böcklin mehr und mehr einsah. So äußerte er im Dezember 1868 zu Schick über die Geburt der Venus (bei v. Heyl), das Feierliche bei ihr läge in der äußersten Einfachheit. Und wirklich bestehen die Linien des Bildes im Grunde nur aus einem einfachen auf die Spitze gestellten Dreieck.

Von der Wiesenquelle, an der Böcklin ebenfalls zu jener Zeit arbeitete, meinte er, sie sei ihm viel zu reich und verlohne gar nicht all die Mühe und Sorgfalt, die man darauf verwende. Diese käme bei einem so überladenen Stoff doch nicht zur Geltung. Er formte das Bild auch wieder und wieder um, gab ihm dabei — wohl um der Schlichtheit der Venus nahe zu kommen — dieselben wunderbar duftigen Töne, gab ihm aber nicht die lineare Komposition, die es haben mußte: so ist das Bild als Ganzes verunglückt. Noch fataler vielleicht ist die Wiederholung (diese von 1869 in der Dresdner Galerie, das erste Bild von 1868 — auch Liebesfrühling genannt — in der Sammlung v. Heyl). Solch völliges Versagen in der Komposition ist ihm nur einmal wieder kurz vor seinem Tode vorgekommen — in dem unvollendeten rasenden Roland von 1900.

Als oberstes Gesetz, eine betonte Wirkung zu erzielen, erschien ihm das Vereinfachen. Daraus ergab sich die Forderung der linearen Komposition. Aber es ergab sich daraus auch die Notwendigkeit einer möglichst reinen, sprechenden Farbenskala. Diese zu erreichen,

hielt Böcklin das Mittel des Farbenkontrastes für das geeignetste, d. h. den ausgedehnten Gebrauch von Komplementärfarben.

In der Regel werden mit Kontrastfarben nur die Komplementärfarben bezeichnet. Doch wird man oftmals auch bei solchen Farben, die in stark gesättigtem Zustande gegeneinander gestellt sind, von Farbenkontrast reden hören. Gerade wenn man von Böcklins Farbenkontrasten spricht, pflegt man beide Begriffe nicht streng zu scheiden. Mit einem gewissen Recht, weil für Böcklin selbst sich schließlich der Farbenkontrast in den Gegensatz starker Farbenflächen auflöste. Freilich auch bei den nicht komplementären Verbindungen kann in dem Sinne von Kontrast gesprochen werden, daß die eine wie die andere Farbe unter bestimmten Umständen subjektiv die Gegenfarbe hervorruft (sukzessiver Farbenkontrast) und somit die ursprüngliche Verbindung beeinflußt. Dies wurde erwähnt, weil das koloristische Resultat vieler Farbenverbindungen erst durch die Kenntnis hiervon verständlich wird.

Die ganze Frage der Farbenkombinationen ist ja überhaupt äußerst heikel. Redet man von den ästhetischen Wirkungen der binären Farbenverbindungen, so bekämpfen sich zwei Ansichten mit Lebhaftigkeit. Die eine behauptet, die komplementäre Kombination sei am wohlgefälligsten, während die andere den vom Kontrastverhältnis sich entfernenden Kombinationen den Vorzug gibt. Man hat, um die verschiedene Beurteilung zu erklären, gemeint, daß im ersten Falle der Nachdruck

auf die starke Wirkung der einzelnen Farbe gelegt werde, während im zweiten mehr das Gefühl der Farbenharmonie sich äußere. Diese Erklärung, die ja ganz plausibel klingt, erweist sich bei näherer Betrachtung als falsche Verallgemeinerung. Es gibt nämlich zu jeder Farbe nicht eine, sondern eine unendliche Zahl von Komplementärfarben, die sich untereinander durch ihren größeren oder geringeren Gehalt von Weiß unterscheiden. Durch den verschiedenartigen Gehalt von Weiß wird zwar die hinzugekommene Farbe in ihrem Charakter verändert, nicht aber das Resultat der Kombination: Weiß. In vielen Fällen wird nun sicher die lichtere Komplementärfarbe das Interesse an der einzelnen Farbe zurückdrängen und das an der Farbenharmonie erregen.

In einem Punkte stimmen freilich alle Beurteiler überein: glänzend und gesättigt aufgetragen werden die Farben gehoben, sodaß die Möglichkeit günstiger Kombinationen sich erhöht.

Böcklin hat nicht nur die Farbenkontraste in seine Bilder eingeführt, sondern er hat sich auch — wie wir aus vielen Äußerungen von ihm wissen — sehr eifrig um die Theorie der Farbenkombinationen bekümmert. Er scheint dabei, wie schon angedeutet, allmählich von der Bevorzugung komplementärer Kontraste zur Vermeidung direkter Komplementärfarben gekommen zu sein. In der dritten und vierten Periode, die uns hier beschäftigen, sehen wir noch deutlich seine Vorliebe für komplementäre Kontraste, während diese die Bilder der Spätzeit nicht eben häufig aufweisen.

Böcklin hat sehr wohl erkannt, daß die weitere Ausbildung des Kontrastes immer reinere, leuchtendere Farben verlangte. Er durfte seine Farben also nicht durch subtile Licht- und Schattenwirkung abschwächen; auch der Lichtgang mußte ins Betonte gesteigert, vereinfacht werden. Daher Böcklins Forderung, man solle sich vor allem den Lichtgang des Bildes klarmachen. Dieser erzeugt auch die ausdrucksvolle Modellation im Bilde. Das Nebeneinandersetzen breiter Farbenflächen, wie es durch die Kontrastierung bedingt wird, führt zur Berücksichtigung des Kontur. Um stärker und prächtiger zu wirken, werden die Farben nach Möglichkeit glatt aufgetragen (vgl. Schick S. 9), und dies läßt den Kontur und damit die Zeichnung besonders in den Vordergrund treten. In Wirklichkeit spielt jedoch die Zeichnung eine nebensächliche Rolle. Sie ist der Farbe wegen da, nicht die Farbe ihretwegen: sie tritt also nur dann hervor, wenn sie gerade gebraucht wird. Das ist der — sich immer mehr ausbildende — Typus des Böcklinschen Bildes der dritten und vierten Periode. In der vierten Periode äußert sich (wie bereits ausgeführt) die Farbenidee erst ungebrochen.

Meier-Graefe wird ja nun, trotzdem wir des längeren auseinandergesetzt haben, daß dem betonten Bild ein mehr oder weniger starker zeichnerischer Einschlag vonnöten sei, daß aber hierdurch das „Malerische“ im Kern nicht getroffen werde, Böcklin aus dem malerischen Stil hinausweisen, weil er den Pleinairismus nicht angenommen habe, also der Entwicklung des Stils nicht gefolgt sei.

Gut, so werden wir Böcklin dem zeichnerischen Stil zurechnen, der ja gottlob nicht um Entschuldigung für sein Dasein zu bitten braucht. Denn daß jemand etwa „zwischen den Stilen“ sich bewegen könnte, solche Annahme würde ja Meier-Graefe entrüstet zurückweisen!

Es fragt sich allerdings, was man unter Pleinairismus versteht. Will man darunter die Beobachtung des natürlichen, freiflutenden Lichts verstehen, so ist Böcklin der geborene Pleinairist. Versteht man aber darunter die Auflösung der Farben durch das Luftmedium, so konnte Böcklin freilich diese Art der Malerei für seine „großdekorativen“ Bilder nicht gebrauchen. Aber er fälschte deshalb nicht die Natur, sondern er befragte sie eben nur dann, wenn es ihm paßte. Er liebte die italienische Helligkeit, den dunstlosen italienischen Himmel. Daran muß man denken, wenn man Böcklins Licht und Luft erfassen will.

Unterm 28. April 1869 trägt Schick in sein Tagebuch ein: „Die meisten neueren Maler nähmen für ihre Bilder eine gewisse Beleuchtung an . . . Böcklin meint, von alledem sähe man in der Natur nichts, sondern man bemerkt: daß im hellsten Lichte alle Unterschiede der Farben sowie der Töne in größter Klarheit und in umfassendster Skala hervortreten. Je mehr das Licht mangelt, desto farbloser werden Töne und Farben; der völlige Lichtmangel ist völlige Farblosigkeit: Schwarz.“

Dieser Ausspruch ist grundfalsch, wenn man an unseren Himmel denkt. Böcklin aber hatte die italienische Luft m Sinne. Diese ist zwar häufig genug dunstig gleich

unserer, häufig genug wirft auch eine pralle Sonne schwere Schlagschatten; all das suchte aber Böcklin nicht, und deshalb redet er auch nicht davon. Ihm war der klare Lichthimmel lieb, der die Farben nicht löst, sondern glatt auseinander hält, und der dabei das Ferne zum Nahen rückt. (Vgl. Frey S. 113: „Schatten zerreißen die Farbe.“) Überall wünscht er das Licht auf dem Bild (vgl. Frey S. 90), selbst die einzelnen Gruppen sollen harmonische Lichtmassen sein (Schick S. 391). Innerhalb dieser — vom malerischen Standpunkt freilich begrenzten — Lichtwirkung gibt Böcklin große Feinheiten. Er malt ja niemals die Natur, sondern den Eindruck, den er von ihr hat, malt also niemals die Landschaft zu einer genau bestimmten Zeit. Sein bevorzugtes Thema ist vielmehr: der Eindruck der Landschaft unter klarem Himmel zu den verschiedensten Tageszeiten. Er stellt die typischen Lichtstimmungen dieser Landschaft vor Augen, aber da er erst nach unzähligen sichersten Beobachtungen, die er in seinem wunderbaren Gedächtnis aufgespeichert hat, den Pinsel ansetzt, ist dieser Typus nicht schal oder uninteressant, sondern die stärkste Konzentration aller einzelnen Beobachtungen. Der Typus ist mithin wahrer als das zufällige Motiv. Am schönsten in ihrer luftigen Helligkeit sind die Arbeiten vom Anfang der achtziger Jahre. Doch bieten auch schon eine ganze Anzahl von Werken der siebziger Jahre — vor allem die Seestücke — hierin Vollendetes.

Die Darstellung des Meeres leitet zu den anderen Bildern dieser Periode hinüber, die den schweren Wolkenhimmel uns vorführen, denn das Meer hat Böcklin in

klarem Licht wie in dunklem Unwetter gelockt. Auch hier malt er keine zurechtgemachten Stimmungen, frisiert er die Landschaft nicht „heroisch", gibt aber ebensowenig die Studie einer Landschaft in Sturm und Wetter. Da Luft und Licht hier stark akzentuiert sind, mögen sie natürlicher erscheinen als auf den Bildern mit klarem Himmel, in der Tat sind auch sie Typus, nicht Wirklichkeit oder besser die Wirklichkeit statt der Möglichkeit. Selbst die Luftperspektive ist auf diesen Bildern — etwa durch gewichtige Abstufungen in der Helligkeit und Massigkeit der Wolkenbildungen — nicht ausgeprägter als auf jenen mit klarer Luft. Und doch ist sie hier wie dort ganz gewiß vorhanden, nur eben nicht in der Subtilität, wie wir dies jetzt gewöhnt sind, sondern dem Charakter der Darstellungen entsprechend aufs äußerste vereinfacht. Böcklin konnte sich damit begnügen, weil er genug andere raumbildende Mittel zur Verfügung hatte: energische Linienführung in die Tiefe, Verwendung geeigneter Lokalfarben als Repoussoirs, deutliche Licht- und Schattengebung.

Von den Bildern mit klarer Luft, die unserer Zeit angehören, sind als die bedeutendsten zu nennen: Der zweite Frühlingsabend von 1879 (bei Frau von Löbbecke, Brieg), der Sommertag von 1881 (bei M. Neumann, Berlin), der heilige Hain von 1883 (Museum in Basel, schwächere Wiederholung von 1886 Kunsthalle in Hamburg), der Frühlingstag von 1883 (Nationalgalerie).

Der zweite Frühlingsabend ist nicht allein eines der schönsten Bilder Böcklins, sondern rein malerisch über

haupt eins der schönsten Bilder, die im vergangenen Jahrhundert entstanden sind. Diese dämmrige und doch wunderbar reine Abendluft, der süße Glanz, der über das ganze Bild gebreitet ist, läßt sich beinahe mit nichts vergleichen. Wie sehr auch der Eigentümerin das herrliche Werk zu gönnen ist, so muß doch bedauert werden, daß es keiner öffentlichen Sammlung gehört. In Luft und Licht ihm fast gleich, in der Komposition ihm noch überlegen ist der heilige Hain. Auch hier Abendstimmung: aus der milden Luft leuchten zarte und doch nicht verblichene Farben hervor. Der braungrüne Baumschlag auf der rechten, die gelben Blätter der Platanen auf der linken Seite des Bildes stehen zu einem hellen grünbraunen Boden und einem lichten blauen Himmel. Dazu die rötliche Flamme des Altars und die weißen Gestalten der Beter. In der Richtung, in der sie herankommen, läuft auf den Beschauer hin eine leichte Spur in etwas vollerem Braun. Eine Anzahl kleiner gelber Blumen wachsen hier und da auf dem Rasen. Ebenso diskret wie in der Farbe ist das Bild in der Komposition. Man sieht das Dreieck, von dem alles ausstrahlt: der Zug der Herankommenden die eine, die Steinplatten, darauf die Beter, die zweite, die Grenze der Wiese die — nur angedeutete — dritte Seite. Folgt man dem schon erwähnten in der Richtung der Kommenden liegenden Braun, nimmt man auf der anderen Seite die Grenze der Wiese ihrer ganzen Länge nach und fügt man endlich die untere Bildgrenze hinzu, so hat man ein Dreieck, weiter als das erste. Im wesentlichen parallel

zu seinen Schenkeln gehen die oberen Linien der Anhöhen rechts und links. Die linke Anhöhe ist im Gegensatz zur rechten ziemlich hoch, zunächst, um dem Hain den Charakter des Abgeschlossenen zu geben, dann aber, um jede gleichförmige Anordnung zu vermeiden. Deshalb stehen auch die Bäume nur ungefähr, nicht vollkommen im Zuge der Schenkel des großen Dreiecks. Ihre Stämme sind die energischen Vertikalen im Bilde, obwohl auch sie wieder nicht gleichmäßig kerzengerade in die Höhe streben. Das Bild ist in jeder Hinsicht aufs Feinste berechnet und wirkt doch so einfach und selbstverständlich wie alle große Kunst.

Denkt man an Werke von so hoher malerischer Kultur — außer den genannten noch an manche andere wie den prächtigen Quell in der Felsschlucht von 1881 — und erinnert sich dann, mit welchen Worten Meier-Graefe den Böcklin dieser Zeit abkanzelt, so möchte man solches Urteil bei einem auch nur etwas kunstverständigen Menschen nicht für möglich halten. Man höre einiges von dem, was Meier-Graefe über Böcklin verkündet (S. 106, 107): „Das einzige ihm unbestritten dienende Argument lautet: er wirkt. Alles wirkt, was sich nur möglichst laut vernehmen läßt. Laut aber ist Böcklin sicher; der lauteste, den unsere Galerien beherbergen . . . Die Kraft des Meisters jedoch eifert nicht nach diesem Lärm. Die Muskulatur versagt vor dem Werke des Geistes; physische Kraft ist in der Kunst eine tote Sache . . . Was bei Böcklin spricht, ist nur der erste Stoß seiner Erfindung.“ Und am Schlusse seines Buches

faßt sich Meier-Graefe also zusammen: „Ohne den Alkoholdunst deutscher Kommersstimmung ist Böcklin undenkbar.“

Und nun frage ich: kennt Meier-Graefe das malerische Werk Böcklins nicht, will er es nicht kennen oder kann er es nicht erkennen?

Obwohl ich Grund dazu habe, auch die ersten Fragen in ziemlich weitem Umfange zu bejahen, will ich doch aus Höflichkeit nur die dritte Frage bejahend beantworten. Tu ich das aber, so wird der ganze Jammer unserer Kunstschreiberei offenbar, der, wenn sie Manet glücklich verstanden hat, das Verständnis für Böcklin indes in die Brüche gegangen ist. Da streicht man die „allseitigen“ Kunstschriftsteller gegenüber den „einseitigen“ Künstlern heraus, wobei man freilich sinnloser Weise für allseitig, d. h. allseitigen Verständnisses voll, — objektiv, rein sachlich zu sagen pflegt (es gibt keine kritische Objektivität). Doch der Kunsthistoriker ist heute im allgemeinen Spezialist wie jeder brave Gelehrte. Und unter diesen Umständen lob ich mir immer noch das frische Urteil des Künstlers.

Meier-Graefe sieht nicht die zunehmende Betontheit der Böcklinschen Bilder, die dem Künstler aus tiefstem Bedürfnis erwachsen ist, und konstatiert statt dessen munter des Malers marktschreierisches Wesen. Ist das bei den oben erwähnten „stillen“ Bildern barer Unsinn, so ist es ebensowenig richtig bei den Darstellungen von lebhaftem Charakter. Die Betrachtung dieser Gattung bestätigt zudem unsere frühere Behauptung, daß Böcklin

keineswegs der Idylliker war, der sich erst nachträglich künstlich in Szene setzte, sondern daß wie das Idyllische, so auch das Kraftvolle tief in ihm begründet lag. Seine inhaltlich kraftvollen Bilder fallen zusammen mit seinen Darstellungen der bewegten Natur, denn die Aktionen seiner Menschen sind immer bedingt durch die umgebende Landschaft und umgekehrt.

Das erste auf den starken Ton gestimmte Bild des Künstlers ist der Kentaurenkampf von 1873 mit schwülen weißen Gewitterwolken am Himmel (Museum in Basel). Weit höher als diese von Nietzsche bewunderte Komposition steht der kleinere Kentaurenkampf von 1878 (bei E. Meiner, Leipzig). Im tollsten Gewitter kämpfen die Roßmenschen auf Tod und Leben. Hinter ihnen eine ungeheure blauschwarze Wolkenwand. In der Ferne grell beleuchtete lichtgrüne Pappeln, die im Sturme schwanken. Hin und her irren weiße Lichter. Bewundernswert ist der Aufbau des Bildes. Von der linken Hand des steinschleudernden Kerls geht eine Diagonale bis zum einen Bein des am Boden Liegenden; hier bricht sie sich an der Diagonale, die vom hochgerichteten Huf dieses Liegenden bis zu seinem Kopfe führt. So ist der furchtbare Kampf durch ein paar Linien künstlerisch gebändigt. Wer vor diesem Bild noch behauptet, seine Kraft sei Kraftmeierei, wer sich hier nicht jenseits von Effekt und Mache fühlt, mit dem läßt sich im Ernst nicht reden.

Ganz groß in der Darstellung wilder Natur ist Böcklin im Prometheus von 1882 der Sammlung Arnhold. (Schon

1858 hatte der Künstler bei Wedekind den gefesselten Prometheus gemalt, während des Weimarer Aufenthalts 1860—62 ist dann ein — verschollener — Prometheus mit dem Geier entstanden.) Wie über Meer und Felsen und Wälder aus Nebel und Wetter heraus sich der Riese dehnt, das ist mit schlechthin großartiger Wucht gegeben. Unübertrefflich ist die Malerei der wolkenschwangeren, sonnendurchgrellten und blitzdurchzuckten Luft. Und doch ist die Darstellung als monumentales Bild nicht vollendet zu nennen, weil ihr — man höre wohl! — die genügende lineare Durchbildung fehlt. Böcklin hat hier zu einseitig auf das Malerische geachtet, genau wie bei dem späten rasenden Roland auf das tollkühne Bewegungsmotiv. Es ist ja nicht so weit gekommen, daß er wie bei dem Roland oder bei der Wiesenquelle an der Komposition scheiterte. Aber die Komposition unterstützt nicht genug seine Absichten. Das Bild ist nicht ausreichend auf die Vertikale und Diagonale angelegt, sondern klebt zu sehr an der Horizontale. So wird der Blick nicht widerstandslos in die Höhe zu dem Riesen — der doch der Kulminationspunkt des Ganzen ist — geführt, sondern haftet bald hier auf dem Fels, bald dort auf dem Wald, bald dort auf den Wolken. Das emporgezogene Knie des Prometheus, das ja deutlich nach oben weist, kann für sich allein wenig nützen. Der Mangel an Linie wird deshalb besonders offenbar, weil — natürlich bei diesem mächtigen Vorwurf! — die einzelnen Teile des Bildes mittelst des linearen Elements vereinfacht sind.

Wenn man bei der ersten Ausstellung des Bildes in Berlin fragte: „Wo ist die Katz?“, so lag das nicht nur an der Blödheit der Beschauer, sondern auch an dem Künstler, der eine aufs „Großdekorative“ berechnete Darstellung nicht durch führende Linien bestimmt hatte. Noch mehr zersplittert sich das Interesse bei der Wiederholung des Prometheus von 1885 (Sammlung v. Heyl). Auf diesem Bild ist das senkrechte Aufsteigen der Felsen aus dem Meere durch davor gelagerte Klippen zunichte gemacht, der Riese selbst ist durch den Nebel fast ganz bedeckt. Auch die Farben sind unfeiner als auf der ersten Darstellung.

Ein besonderes Kapitel im Schaffen Böcklins bilden — wie schon erwähnt — die Darstellungen des Meeres. Hier ist neben der Malerei der Atmosphäre ganz prachtvoll die des durchsichtigen Wassers der südlichen See. Will man Böcklin als Maler streichen, so mag man nur zunächst den nennen, der darin ihm gleichkommt. Zum ersten Mal hat Böcklin das offene Meer in der Magna Mater der Baseler Museumsfresken gemalt (1868): noch zaghaft und ohne rechte Nuancierung in einem schieferblauen Ton. In den Tönen des Meeres ähnlich ist die etwas später — Anfang 1869 — vollendete Geburt der Venus (bei v. Heyl). Hier ist der Fortschritt in der malerischen Behandlung des Wassers unverkennbar. In tausend Schattierungen von Blau schimmert die riesige Meeresfläche. Und darüber spielt zarteste blaue Luft. Noch feiner sind die beiden hierher gehörigen Bilder des Jahres 1873, auf denen das Wasser zum ersten Mal

wirkliche Tiefe zeigt: die in der glühenden und doch so diskreten Harmonie der Farben geradezu märchenhafte zweite Anadyomene (Sammlung Arnhold) und der Triton und die Nereide der Schackgalerie.

Und nun folgen bis Ende der achtziger Jahre die Tritone und die Najaden, die Seetingeltangel und die Meeresidyllen. Nur die schönsten dieser Bilder seien erwähnt: der Triton und die Nereide von 1875 der Sammlung Simrock in Berlin, die Tritonenfamilie von 1880 (Museum in Magdeburg), das berühmte Spiel der Wellen von 1885 (Münchener Pinakothek), die Meeresstille von 1887 (Museum in Bern). Angeschlossen sei auch das Spiel der Najaden von 1886 (Museum in Basel), nicht seines Aufbaues, sondern seiner glänzenden Malerei wegen: hier sind die stärksten Farben — so das brandrote Haar der vordersten Najade — durch das tiefblaugrüne Wasser in glücklichster Weise gebunden. Der Preis freilich für die beste Malerei gebührt der Tritonenfamilie in Magdeburg. Allein dieses kleinen Bildes wegen lohnt es sich, nach der Stadt der Zuckerrüben zu fahren. Ein Wunder ist zu nennen, wie das in unzähligen Farben schillernde Meer, der Himmel, die Klippe und die nackten Gestalten zu einer seligen Einheit verschmelzen.

Die Toteninsel, von der fünf Fassungen aus den Jahren 1880—1886 vorliegen (eine letzte Fassung noch einige Jahre später), und die ja auch in diesen Zusammenhang gehört, hat nicht die malerischen Qualitäten wie die eben genannten Bilder. Trotzdem ist ihr Ruhm durchaus berechtigt, freilich nicht ihre Popularität, die

billiger Gefühlsduselei entstammt. Die Toteninsel ist das Muster eines dekorativen Bildes. Heute, da uns ihre Form so vertraut ist, scheint es nicht schwer, dergleichen zu gestalten. Und doch, welch ungeheurer Weg mußte ihr vorangehen: ein hingebendes Suchen nach dem Wesentlichen, dem Straffsten, Einfachsten, Elementarsten. Ein paar Felsen, ein paar Zypressen, das Meer. Es ist nichts als die Art ihrer Zusammenstellung, die das Bild ergibt.*) Nichts als die Art ihrer Zusammenstellung! Mit anderen Worten: nichts als die Kunst, denn die Kunst ist nichts als ein Permutieren und Kombinieren von Elementen, die der Dilettant vielleicht erkennen, aber niemals beherrschen kann. Hier liegt der Unterschied von der Taschenspielerei. Die Forderung höchster Geistesgegenwart und höchster Geschicklichkeit haben beide gemein, aber während Monsieur Bellachini etwas hervorzaubert, was jeder kennt und bei dem nur die Art seiner Entstehung interessiert, läßt der Künstler etwas erwachsen, dem nichts Vorhandenes gleicht, und bei dem deshalb vor dem Interesse an den Eigenschaften des Werkes das Interesse an seiner Entstehung erblaßt. Und diese läßt sich auch nur soweit kontrollieren, als Eigenschaften des Werkes auf Pläne und Absichten seines Urhebers deuten — das ist Aufgabe jeder eingehenden Kunstbetrachtung —, zuletzt starrt da ein x, das durch keine Gleichung gelöst wird: der Funke.

*) Um die Bedeutung dieses Punktes zu ermessen, vergleiche man nur mit der Toteninsel ihr Gegenstück, die verfehlte Lebensinsel (1888).

Dieses x bringt natürlich die Kunsthistoriker, die nur Wissenschaftler sind, oder — sein wollen, zur Verzweiflung. Sie müssen mit ihm rechnen, wollen sie sich nicht Banausen schelten lassen, und sie bemühen sich doch krampfhaft, das unbehagliche x durch irgend etwas Festes zu ersetzen. Können sie sich aber das schöpferische Vermögen auf keine Weise erklären, paßt ihnen also der Künstler nicht in ihren Kram, so richtet man ihn mit der Bezeichnung, er sei „poetisch". Das gibt dann den schönen Anlaß, ein odi profanum volgus et arceo hinzuschmettern, da ja dem Pöbel das poetische Schwänzchen in der Kunst gerade gefalle.

Es ist aber ein gewaltiger Unterschied zwischen dem, was man gewöhnlich Poesie in der bildenden Kunst nennt, und dem poetischen Schwänzchen. Dieses ist ein Fremdkörper, ein widriges Geschwür, das ein krankes Werk verkündet, jenes ist eben das Eigentümliche des Werkes, das Zauberhafte, Undefinierbare, nach dessen Entfernung das Werk verdorben wäre. Man nennt einen Künstler poetisch, wenn man kein Wort hat, um sein gesteigertes, uns bannendes Vorstellungsvermögen zu bezeichnen, und man nennt ihn auch poetisch, wenn er süßliche Effekte in sein Werk bringt, die vielleicht etwas mit Primanerversen, aber nichts mit bildender Kunst zu tun haben. Poetisch heißt ein Werk, wenn es aus dem tiefen Lebensgefühl des Künstlers geboren ist, aus dem nicht nur die hohen Werke der bildenden Kunst, sondern die aller Künste emporwachsen, und poetisch heißt es hinwieder, wenn das bildnerische

Vermögen des Künstlers mitten im Gestaltungsprozesse erlahmte oder überhaupt nicht bestimmend in Erscheinung trat.

Es wäre ja nun gewiß herzerquickend, wenn man von Poesie im Zusammenhang mit der bildenden Kunst überhaupt nicht mehr reden würde. Daran ist aber solange nicht zu denken, als der Pöbel das Unbegreifliche für den Hausgebrauch präpariert haben will, und die Schriftsteller dieses Pöbels mit blöden Sinnen billige Tränklein brauen. Gegen diese geführten Führer sind die kleinlichen Wissenschaftler wahre Helden. Über dem allen aber steht die rechte Wissenschaft von der Kunst. Sie hält sich an das Formale der Kunstwerke, an das, was durch Worte verdeutlicht werden kann, mit dem freudigen Bewußtsein, daß hinter dem Formalen ein Unerklärliches steht, ein Göttliches meinetwegen, dessen Odem mit plumper Sprak nicht zu fangen ist, das man zur Not umschreiben, doch nicht beschreiben kann. Solche Wissenschaft braucht in der bildenden Kunst mit der Poesie überhaupt nicht zu operieren. Liest man dagegen die schönen Sentiments unserer Kritiker über ein Kunstwerk, so fragt man, wozu der Künstler sich überhaupt die Mühe gegeben hat, sein Werk zu schaffen. Die Herren wissen ja so gut Be-scheid mit allem, was kreucht und fleucht, daß der Künstler ihnen zu Liebe getrost auf alle Produktion verzichten könnte. Mindestens ist der Beschauer nach so wohlweisen Reden des eingehenden Sehens überhoben, was sich der Pöbel auch redlich zunutze macht. Er

vergleicht, ob das Bild zu der Beschreibung stimmt — so delektiert er sich an der Kunst. Ergebnis: die Poesie wird weiter bei der Beurteilung bildender Kunst bemüht werden.

Ein Wort über das Nationale in der Kunst sei hier beigefügt, denn es ist wie das Vorstellungsvermögen, mit dem es sich häufig verquickt, eine sichtbare, doch nicht faßbare Größe, die den Künstler und sein Werk determiniert. Es handelt sich für uns vor allem um die Frage: Wie wirkt das — in jedem Künster vorhandene — nationale Element auf den Genießer ein?

Daß die Schwindsche Morgenstunde (Schackgalerie) wunderbar gemalt ist mit ihren Sonnenreflexen, ihrer ins Fenster strömenden Luft und ihren diskreten Tönen, wird nach längerem Anschauungsunterricht ein Siamese vielleicht begreifen, doch nimmermehr wird er — und sei er auch noch so intelligent — die keusche Süssigkeit der Darstellung voll empfinden. Und nicht einmal ein Franzose vermag das. Es gibt heute gewiß eine „europäische" Kultur, aber sie ist in ihrer Wirksamkeit weit begrenzter, als man anzunehmen pflegt. Die europäische Kultur ist erst einmal scharf zu trennen, von der — sagen wir — „amerikanischen" Kultur, die ihr gegenüber immer mehr an Boden gewinnt; denn die amerikanische Kultur, die sicherlich eine wirkliche Kultur, nicht nur eine Zivilisation vorstellt, ist in der heutigen Wirtschaft für Millionen, die europäische höchstens für Tausende Bedürfnis. Da es aber nun einmal in der

guten Gesellschaft für notwendig gehalten wird, ebenso gute europäische Kultur zu besitzen, so kann man sich leicht denken, wie solch Gewächs — alias Modeartikel — eigentlich aussieht. Die wenigen guten Europäer im Sinne Nietzsches haben zudem so manches nicht gemeinsam. Wie sich hier im einzelnen die Auslese vollzieht, das ist noch nicht untersucht worden, prinzipiell läßt sich natürlich sagen, daß ein Ding je bodenständiger es ist, desto schwerer in die europäische Kultur eingeht. Leicht in sie hinein gelangen Kunstwerke, die von mächtigen internationalen Strömungen getragen werden, und solche so hohen Ranges, daß sie jenseits alles Nationalen stehen, wenn auch ihr Samen aus einer Heimat kam. (Von der internationalen Allerweltsware, die den Hauptbestandteil der sogenannten europäischen Kultur bildet, wollen wir nicht weiter reden.) Einen Victor Hugo vermag der Deutsche niemals zu begreifen, einen Mallarmé, der gewiß nicht der größere Künstler ist, begreift er. Wiederum eine so mächtige Erscheinung wie Baudelaire ist uns wohl vertraut. Umgekehrt wird der Franzose Goethe, nicht aber Grabbe verstehen. Ein Besnard gibt uns so wenig wie ein Schwind den Franzosen. Hier ist das Deutsche, dort das Französische nicht mit Händen zu fassen, dennoch aber in besonderer Stärke vorhanden. Man kann es nicht übersehen, man muß sich mit ihm auseinandersetzen. Und es kommt alles darauf an, ob man seine Sprache versteht. Wer nun gar mehr als das ästhetische und empfindsame Aufnehmen, wer jenes tiefere Verständnis, das man so Liebe

nennt, für ein ausländisches Kunstwerk verlangt, wird die trübseligsten Erfahrungen machen.

Böcklin ist durchtränkt von deutscher Art, aber nicht von oberdeutscher oder niederdeutscher, sondern von allgemeindeutscher. Es fand sich Keller verwandt, doch nicht im Schweizerischen — dem Bäurisch-Knorrigen — sondern schlechthin im Deutschen. Der Triton des Simrockschen Bildes ist Deutschland. Ein Franzose würde vielleicht meinen: er ist sehnsüchtig. Aber wie wenig ist damit gesagt! Bei uns wird nur der Kunstpöbel dies Gesicht analysieren. Es hat tausend Inhalte, die unmittelbar zu unserer Seele sprechen. Und so geht es durch Böcklins ganzes Schaffen. Seine ungeheure Vorstellungskraft schenkt ihm die Bilder, seine Nationalität fügt gleichsam die Farbe hinzu.

Was wir deutsch nennen tritt uns in den verschiedenen Werken Böcklins ganz verschieden entgegen, und es gibt auch genug Bilder von ihm, in denen es sich überhaupt nicht deutlich macht. Wenn Thode kurzweg sagt, Böcklin stelle den antiken Menschen in die germanisch empfundene Landschaft (woraus dann unter Raketengetön Böcklins Stil abgeleitet wird), so ist mit dieser gekünstelten Erklärung garnichts gewonnen. Denn das ist ja eben das Große in Böcklin, daß seine Menschen und Fabelwesen derart mit der Landschaft verwachsen sind, daß wir von einem Früher oder Später der Landschaft oder des Menschen nicht zu sprechen vermögen. Für uns sind Böcklins Wesen genau so ein Teil der Landschaft wie die Landschaft ein Teil von ihnen ist, und, falls Thode

recht hat mit seiner Behauptung, der moderne Mensch — im besonderen der Germane — gehe anders als der antike Mensch in der Natur unter, dann sind Böcklins Wesen aus germanischem Geiste geboren. Nur daß man leider vom modernen Germanen ebensogut das Gegenteil behaupten könnte, wie denn das sicherste Kriterium einer Rasse — sind die Germanen überhaupt eine Rasse? — die Unsicherheit über ihre Kriterien ist. Wir wissen im Grunde nur, daß sich Germanen und Romanen unterscheiden, wie aber, bleibt uns verschlossen. Im Temperament? Der Inseldäne ist gewiß dem Franzosen im Temperament ähnlicher als der Kastilier. Mehr können wir schon von den einzelnen Völkern aussagen, am meisten von den Stämmen, deren Eigentümlichkeit sich ziemlich klar aus ihrer Geschichte und der Beschaffenheit ihres Bodens ergibt. Je kleiner der geschlossene Kreis von Menschen, desto gewisser seine Art: vom Deutschtum können wir gerade in einigen Andeutungen reden. Böcklins Sehnsucht nach der Sonne, sein inniges Umfassen der Natur, seine naive Verträumtheit scheinen uns deutsch. Wir lieben das alles und sehen dabei, daß es Fremden nichts sagt. Wiederum sehen wir, daß etwa sein Kentaurenkampf oder sein Ruggiero vom Jahre 1879 (dieser mit dem immer jungen Thema eines Frauenaktes gegen einen gerüsteten Ritter) auch Nichtdeutsche begeistert; hier wird also das Nationale nicht allzu stark hervortreten.

Wir hatten bei der Toteninsel gehalten und hatten gesagt, daß sie in der Farbe nicht sonderlich beachtenswert sei. Aber dies eben ist recht beachtenswert.

Böcklin gibt wenig Farbe, weil das Bild wenig Farbe verträgt: der Künstler erkannte, daß hier zunächst die mächtige und ernste Einfachheit der Linien sprechen müsse. Daß Böcklin Anfang der achtziger Jahre so zu Werke ging, zur Zeit, als er immer vollere Farben suchte, ist ein Beweis, daß er kein Prinzipienreiter war. In ihm leben Tendenzen, die sich auswirken wollen, die aber seinem Willen untertan sind. So wird ihm jedes Bild zu einem neuen Problem, das er auf neue Art zu lösen strebt. Die Toteninsel ist trotz der schwachen Farben durchaus malerisch empfunden, was besonders an den prachtvollen farbigen Reflexen sichtbar wird (hervorzuheben die vierte Wiederholung bei Benary, Berlin).

Sehr gedämpft in der Farbe sind auch einige Porträts gerade der vierten Periode. Da sind zu nennen die fast monumentalen Bildnisse der Frau von Guaita vom Jahre 1878 und des jugendlichen Altgrafen Karl Salm vom Jahre 1879 (dies etwa als Repräsentationsbild gedacht), ferner das so ganz andere intime Porträt der Frau Gurlitt mit ihrem Kind vom Jahre 1882, das man auch einfach Mutter und Kind genannt hat.*) In jenen beiden tritt die Linie bedeutsam hervor, in diesem taucht sie sorglos unter in der schummrigen Harmonie der Farben.

Böcklin ist in seinen Porträts niemals Charakteristiker gewesen. Ob er nun monumentale oder intime Wir-

*) Abgebildet in „Spemanns Museum“ Bd. 4 Taf. 56.

kungen anstrebt, immer gibt er eine Synthese, niemals eine Analyse der Person. So sind seine Porträts durchweg ruhig gehalten, nie tritt eine bestimmte Eigenschaft in jäher Steigerung hervor. Er hatte offenbar eine zu hohe Meinung vom Menschen, um dort, wo es sich allein um seine Gestaltung handelte, Momentanes zur Geltung zu bringen. Schon in dem kostbaren Bildnis der Mutter vom Jahre 1849 (bei G. Strahn-Böcklin in Basel), der ersten bedeutenden Leistung Böcklins, kann man diese Eigenschaften des Porträtisten studieren. Die so verschiedenartigen Selbstporträts, die übrigens später noch besprochen werden, machen hiervon nur eine scheinbare Ausnahme. Auch auf ihnen hat sich Böcklin augenscheinlich stark bemüht eine Synthese zu geben, hat es ja auch subjektiv getan, nur daß ihm das objektiv als lebhaftem, dem Augenblick unterworfenem Künstler natürlich noch weniger gelingen konnte als anderen Menschen, die sich beschreiben. Ruhe aber mangelt jedenfalls keinem seiner Selbstporträts, nicht einmal dem von 1885, das ihn mit erhobenem Weinglase zeigt.

Und doch lebte in Böcklin eine starke Neigung zum drastischen Charakterisieren. In den Bildern seiner ersten beiden Perioden ist sie noch wenig sichtbar, weil seinen Gestalten gegenüber der Landschaft überhaupt die lebhafte Betonung versagt ist. Selbst der Pan im Schilf läßt jede stärkere Individualisierung vermissen, obwohl doch der Waldgott genugsam im Bilde sich zeigt. Für Böcklin, der seinen Geschöpfen ein immer bewußteres Leben in der Landschaft verleihen wollte, war es einfach

eine Frage des Fortschritts, zu besserer Individualisierung zu gelangen. Er mußte natürlich seine Gestalten so voll und rund hinstellen, daß sie ihm bedingungslos geglaubt wurden, was bei seinen Phantasiewesen immerhin nicht leicht war. Daß ihm dies mit seiner bewundernswerten bildnerischen Kraft gelungen ist, wissen wir alle: es ist unnötig, darüber viele Worte zu verlieren.

Allein von hier bis zu dem, was wir drastisches Charakterisieren nannten, ist noch ein weiter Schritt. Böcklin machte ihn nur zaghaft. Er sah wohl, daß für seine dekorativen Bilder das Hinausgehen über ein bestimmtes Ausdrucksmaß von großer Gefahr sei. Denn da in ihnen jeder Teil in vielfach abgewogener Beziehung zum Ganzen steht, wird notwendig ein allzu betonter Teil gerade die Betontheit des Ganzen zerstören. So ließ Böcklin seinem Drang zum Charakteristischen zunächst außerhalb seiner Bilder die Zügel schießen. Als Zugabe gleichsam zu den Baseler Museumsfresken malte er die drei scharf ausgeprägten Köpfe, die man als die vernichtende, die verbissene und die dumme Kritik bezeichnet hat: die Meduse, den bitterbösen Kritikus und die glotzende Fratze. Und für die Gartenseite der Baseler Kunsthalle formte er seine famosen sechs Masken.

Etwas später (1870) entstand Der Mörder und die Furien der Schackgalerie, mit seinen rohen Farben kein Meisterwerk der Malerei, im starren Ausdruck besonders der linken Furie aber von eindringlicher Wirkung. Böcklin hat damit die starke Geste in seine Bilder eingeführt; er hat sie in der Folge nach der komischen

wie nach der tragischen Seite aufs höchste entwickelt. Um jedoch ihre Wucht nicht aus der Darstellung herausfallen zu lassen, gab er immer auch der Landschaft eine gleich starke Geste. So findet die schrankenlose Lust seiner Meeresgeschöpfe in dem empörten Wasser nicht nur ihren inhaltlichen Gegensatz, sondern auch ihren malerischen Ausgleich. Man mag natürlich die Sache auch umgekehrt ansehen; weil Böcklin eine mächtige Landschaft hatte, konnte er die Geste der „Menschen" entsprechend steigern. Jedenfalls erkannte er bald, wie wertvoll für seine Ziele die Gestaltung des Meeres war. Nur im Meer können die beiden Tritonen des Spiels der Wellen ihr Wesen treiben, dort nur war es möglich, die überwältigend komischen Kerle malerisch einzuordnen.

Denkwürdig für diese Bestrebungen des Künstlers ist das Jahr 1876: das Jahr der Cholera und der großen Kreuzabnahme der Berliner Nationalgalerie.

Die Cholera ist nicht zur Ausführung gelangt. Wir haben einige Entwürfe zu dem geplanten Gemälde, dazu die Studie zum Kopfe der Cholera. Wer diesen Kopf einmal gesehen hat, wird ihn niemals vergessen.*) Riesige glanzlose unerbittliche Augen, eine wollüstig grausame Nase, ein breiter Mund mit starken gierigen Zähnen, tief eingefallene Wangen, auf dem kahlen Schädel ein paar gespenstige Haarsträhnen. Doch zur Ausgestaltung fehlte ihm noch die Kraft. Erst sehr viel später sollte es ihm gelingen, so Entsetzliches im Bilde zu bemeistern.

*) Abgebildet in Heinr. Alfr. Schmid A. Böcklin. Zwei Aufsätze. Berlin 1899.

Die große Kreuzabnahme steht einsam da im Schaffen des Künstlers, in stolzer Einsamkeit kann man sagen. Man mag dem Bild eine Anzahl Fehler nachweisen, mag finden, daß die Figuren allzu gedrückt im Raume stehen, daß die Gruppe des Johannes und der Magdalena das Interesse zu stark vom toten Christus ablenkt, daß Christus selbst im Ausdruck zu nüchtern, in der Körperhaltung nicht überzeugend dargestellt ist, weil das Gekrampfte der Leichenstarre wohl erstrebt, aber nicht erreicht wurde, daß die schwere Gewitterluft nicht genügend herausgebracht ist, — man mag das alles zugeben und wird doch behaupten, daß dies Bild etwas von Ewigkeit an sich trägt.

Ewig ist der Zusammenklang der Farben: das Violett der Maria, das Grün des Josef, das Rot des Johannes, das Blaugold der Magdalena, das fahle Bahrtuch, der erdige Körper des Heilands, dazu das leuchtende Weiß der Friedhofsmauer. Zum erstenmal ist es Böcklin hier gelungen, in großen Farbenakzenten zu reden, wenn man von dem Auftakt absieht, den die Euterpe vorstellt.

Ewig sind auch die Gesten des Bildes. Die Geste der Maria ist ewig und ewig die Geste der Magdalena und ewig die Bewegung, mit der Johannes seine Hände um die eine des goldhaarigen Weibes legt. Das Bild kann verbrennen oder in Staub zerfallen, diese Gesten sind unser Eigentum geworden, ein berauschender Reichtum, der uns gehört, den wir auf unsere Kinder vererben. — Ganz andersartig, doch auch von höchster Vollendung sind die Gesten der Putten auf dem Bilde Flora

die Blumen weckend, das im gleichen Jahre 1876 entstanden ist.

Meier-Graefe wird sagen: Theater. In seinem Buche sind ein paar Kapitel, die sich mit dem Theater befassen und mit der Bühne Böcklins, und die stilistisch zu den besten Partien der Schrift gehören. Zu gleicher Zeit aber sind sie inhaltlich so ziemlich das Hohlste und Philiströseste, das sich denken läßt. Meier-Graefe geht von den englischen Prärafaeliten aus und nennt sie (S. 207) Handwerker ihrer Malerei nach, Theaterkünstler ihrem Geist nach. Das Unterscheidende bei ihnen sei ihr sogenannter Stil. Dieser beruhe nicht auf dem Malerischen, sei daher kein Stil im Sinne des Künstlerischen, sondern erwachse aus der Geste der dargestellten Personen und ihrer Umgebung. Auch Böcklin gehöre in diese Reihe.

Hier wird also der Kampf gegen den zeichnerischen Stil und das dekorative Bild noch von einer anderen Seite aus geführt — allerdings nur mit dem Ergebnis, daß die Stellung des Angreifers sich noch mehr verschlechtert. Man braucht zur Abwehr gar nicht einmal die Prärafaeliten zu verteidigen, die wirklich äußerst hervorragend in der Produktion mäßiger Bilder gewesen sind.

Die Frage lautet: Wie steht das Bühnenbild zum Gemälde? — Da ist zunächst als fundamentaler Unterschied zu bemerken: Das Bühnenbild ist niemals um seinetwillen da, sondern bildet immer nur einen Punkt in der fortlaufenden Linie der Handlung, während das

Gemälde ganz allein auf sich beruht. Im Grunde sind die Bühnenbilder überhaupt nur nachträgliche Abstraktionen: der Zuschauer, der im Theater gerade durch die Ruhelosigkeit der Vorgänge gefesselt wurde, formt in seiner Phantasie aus mannigfachen eindrucksvollen Gesten und Bewegungen ein Bild, wie es in Wirklichkeit niemals bestanden hat. Solches Phantasieschaffen des Zuschauers nur ist mit der Tätigkeit des Malers zu vergleichen, nicht aber die Arbeit des Regisseurs. Mag sich ein Craig diese Arbeit als noch so verwandt der des bildenden Künstlers vorstellen, immer ist sie doch etwas ganz Besonderes, weil eben das szenische Bild unter anderen Voraussetzungen zustande kommt als das Kunstwerk. So ist auch die Geste auf dem Theater durchaus verschieden von der Geste in der bildenden Kunst. Die erste ist hervorgewachsen nicht zum geringsten aus der Art des Stückes und der Sprache des Dichters und erhält erst durch die Kenntnis dieser beiden Elemente ihre rechte Bedeutung, während die zweite einzig und allein aus dem Zusammenhang des vorgeführten Bildes heraus zu bewerten ist. Wo solche Bewertung nicht ausreicht, da hört die bildende Kunst auf und die Literatur oder etwas anderes beginnt, indessen bei der Geste des Theaters die Kunst erst anfängt, wenn über den Augenblick reichende Beziehungen angeknüpft werden. Ein Schauspielerbild des Japaners Sharaku gibt freilich die bestimmte Geste eines Komödianten wieder, aber abgewandelt, übersetzt, in bedeutungsvolle Linien und Farben aufgelöst, in eigener Weise in den

Raum gestellt, kurz von den Bedingungen des Bildes determiniert.

Gut, meint vielleicht Meier-Graefe, also vergleiche ich nicht das Bühnenbild im Fortgange der Handlung, sondern das lebende Bild auf der Bühne mit Böcklins Kunst. — Das lebende Bild hat aber überhaupt nichts mehr mit Kunst gemein. Es ist Panoptikum, eingefrorenes Leben, das auf die Pose, nicht auf die Geste gestellt ist. Die Geste ist der gesammelte Ausdruck unendlicher aus dem Inneren kommender Wirkungen, die Pose der auf Befehl des Willens zurechtgelegte Ausdruck oberflächlicher Anregung. Man denke an die Photographie eines Bühnenbildes. Der Photograph hat die Herrschaften geordnet und sein Kommando: Bitte recht ruhig! gegeben. Dies lebende Bild ist dem Bühnenbild, wie es sich am Abend als Folge der Handlung zeigt, genau so ähnlich wie der Bericht über ein Gemälde dem Gemälde selbst. Das lebende Bild ist erst das eigentliche Theater; denn auch der schlechteste Komödiant bringt im Stück neben von Augenblick zu Augenblick zurechtgelegten Gebärden einmal eine Geste, die ihm aus dem Inneren quillt. Die Schauspielkunst freilich beginnt erst da, wo jede Gebärde wahrer ist als der wahrste Ausdruck im Leben, nämlich konzentrierter, allgemeingiltiger.

Hier liegt der Zusammenhang der Geste mit jeder Weiterführung des Lebens, also mit jeder Kunst. In besonderer Verbindung allerdings steht sie mit der Malerei. Denn Schauspielkunst wie Malerei lassen Sichtbares in geschlossenem Rahmen in Erscheinung treten

und hier wie dort ist die Geste ein hervorragendes Mittel zur Betonung. So wird jede betonte Malerei sich der Geste bedienen, nur eben einer anderen Geste als die Schauspielkunst. Giottos Schaffen ist angefüllt mit Gesten. Und als höchster Triumph Fra Angelicos galt es immer, daß er jene unsterbliche Gebärde erfunden hat, mit der Christus am jüngsten Tage die Sünder in die Hölle weist. Nur noch ein Maler des vergangenen Jahrhunderts sei genannt: Feuerbach. Seine Medea an der Urne ist eine einzige großartige Geste.

Der Leser wird nach dem Vorstehenden überzeugt sein, daß die Geste in der Malerei doch nicht schlechthin Theaterflitter ist. Meier-Graefe aber wird keineswegs seine Ansicht verlassen. Vielleicht nimmt er, der in seiner Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (S. 377) festgestellt hat, daß Manet Malerei ist und Böcklin etwas anderes, die Pose des lebenden Bildes gerade deshalb für Böcklin in Anspruch, weil wir sie eben ausdrücklich aus der Kunst gewiesen haben. Die Maria der Kreuzabnahme also auf der Stufe des sentimentalen Kitsches und der Ruppiner Bilderbogen! Warum auch nicht? Erreicht doch Meier-Graefes doktrinärer Schematismus einen solchen Grad, daß er es Böcklin zum Vorwurf macht, die Anregung zu Bildern heftigen äußeren Eindrücken zu verdanken. Delacroix habe seinen Barrikadenkampf der Julirevolution ganz kühl als Maler dargestellt, „obwohl der Mensch intim an der Sache der Freiheit hing“. Nun, jedenfalls hatte ihn doch die starke Wirkung des äußeren Vorganges zu

dem Bild veranlaßt! Und wer beweist denn, daß Böcklin während des Malens nicht ganz Maler war? Und wenn er es nicht war, wenn er sich wirklich erlaubte, ein wenig von seiner menschlichen Anteilnahme und Leidenschaft in den Pinsel strömen zu lassen? O du heilige Philisterei, die alles Kalt und Warm wie den Satan flieht und nur die gemäßigten Temperaturen gelten läßt...

Bei dieser Gelegenheit sei ein geradezu klassischer Vorwurf Meier-Graefes gegenüber Böcklin erwähnt. Meier-Graefe behauptet, Böcklin statte als Regisseur seine Bilder bis ins Kleinste aus. Ein Beweis sei das vergnügte Eichhörnchen auf dem Schweigen im Walde. Auch uns paßt das Eichhörnchen dort nicht sonderlich, Böcklin hat es aber wohl für erforderlich gehalten. Er wollte durch das bewegliche Tier entweder die Starrheit des Übrigen etwas mildern oder sie vielleicht erst recht wirken lassen. Denn das Bild ist sonst so schlicht und groß, so gänzlich frei von allem Überflüssigen, daß es geradezu als Beispiel für Böcklins Streben nach dem Einfachen angeführt werden kann. Von dieser Tendenz, die oben näher besprochen wurde, hat natürlich Meier-Graefe nichts bemerkt. Selbst aber, wenn Böcklin öfters kleine Einzelheiten seinen Bildern eingefügt hätte, würde das beweisen, daß er auf Kulissenwirkungen ausging? Man erinnere sich doch nur an die alten Meister, an die Deutschen wie an die Italiener, haben sie nicht mit wahrer Freude die kleinsten Einzeldinge auf ihre Bilder gebracht? Je dekorativer sie waren, desto mehr haben

sie es freilich vermieden. Also auch hier bei Meier-Graefe die köstlichste Verwirrung der Begriffe!

Schön ist auch das Folgende: Mitten unter dem Zetern über das Theater, das Böcklin aufführe, läßt Meier-Graefe das orphische Wort ertönen (S. 228): „Tatsächlich spielt nichts auf seiner Bühne, außer der Einbildung der Zuschauer.“ Recht so! Würde unser so logisch denkender Kritiker die Einbildung der Zuschauer durch die „Einbildung Meier-Graefes“ ersetzen, so bliebe noch weniger von seinen Behauptungen übrig.

Die fünfte Periode im Schaffen Böcklins, die mit dem Ende der achtziger Jahre beginnt, ist schwerer zu entwirren als alle übrigen. Sie hat denn auch bisher meist als ein Rätsel dagestanden. Man glaubte sich zu elfen, wenn man vom Altersstil des Künstlers sprach oder sogar vom allmählichen Nachlassen seiner Kraft. Aber das sind Verlegenheitsphrasen. In Wirklichkeit bedeutet Böcklins letzte Periode die höchste Erfüllung seines Lebens. Was vorher da und dort geblüht hatte, das schlägt jetzt seine Düfte zu einer ungeheuren Woge zusammen. Und nicht die winzigste Blume ist verkümmert.

Hält man sich stets die Verbindung mit den früheren Perioden vor Augen, so ist es möglich, die vielen Tendenzen der letzten in eine große Einheit zu lösen. Böcklin gebraucht mit stärkster Bewußtheit alle seine Mittel. Am liebsten möchte er strömendes Licht und strenge Linie, stärkste Farbenakzente und feinste Luft, Individualisieren und Charakterisieren, heftige Bewegung und weiche

Ruhe, Tragik und Humor und Satire zugleich vorführen. Von solchem Bewußtsein seiner Kraft, von solcher Schaffenslust ist er besessen. Aber sein Stilgefühl ist wach. So bescheidet er sich damit, für jedes Bild den angebrachten Stil zu suchen und diesen dann aufs höchste auszugestalten. Und er bemüht sich, in seinen Vorwürfen möglichst mannigfaltig zu sein. Es ist unglaublich, wie Verschiedenartiges und wie verschiedenartig er in seiner letzten Periode gemalt hat. Die aufgesammelte Energie drängt ihn auch dazu, in Tryptichen und in Predellenbildern einen Vorwurf erschöpfender als im Einzelgemälde zu geben.

Dazu kommt die vollendete Ausbildung der Farbentechnik, d. h. der chemischen Zusammensetzung der Farben. Der leichtfertigste Vorwurf, den Meier-Graefe Böcklin entgegenschleudert, ist sicher der, er habe sich zu viel um die Farbentechnik gekümmert. Meier-Graefe glaubt, das Interesse daran habe mit der Kunst nichts zu tun. Er fragt mit Bezug auf van Eyck (S. 138): „Brachte etwa die Firnislasur den Adam in Brüssel fertig oder den Mann mit der Nelke oder das Doppelporträt in der Nationalgallery?" Und er erklärt (S. 134): „Tatsächlich zielt die ganze, bis zum Überdruß breit getretene Maltheorie immer nur dahin, schöne und möglichst dauerhafte Flächen zu machen." Schon durch diese paar Worte beweist Meier-Graefe, daß er schlechterdings nichts von Böcklins Streben verstanden hat. An der Schönheit und Dauerhaftigkeit seiner Malmittel arbeitet Böcklin aus rein künstlerischen Gründen: einmal, weil

er die ihm vorschwebende differenzierte Farbigkeit und Leuchtkraft der einzelnen Farbe nicht durch die groben im Handel befindlichen Ölfarben erreichen konnte, sodann weil von der Haltbarkeit seiner Malmittel die Beständigkeit seiner Farbenharmonie abhing.

Eine nicht haltbare Farbe geht doch nicht einfach zugrunde; sie erbleicht vielmehr, wandelt sich ab — wird anders. Und was ist natürlicher, als daß Böcklin seine aufs feinste berechneten Farbenzusammenklänge nach einiger Zeit nicht völlig verändert haben wollte? Es zeugt gerade von der künstlerischen Gewissenhaftigkeit Böcklins, daß er nicht des augenblicklichen Effektes wegen auf die dauernde Wirkung verzichtete. Übrigens haben es alle Meister so gehalten. Vielleicht nimmt sich Meier-Graefe einmal das kleine Buch: „Aus der Werkstatt eines Künstlers“ von Carl von Pidoll vor, das den von ihm so bewunderten Marées bei der Arbeit zeigt. Wo er hinblickt, wird er auf Malmittelrezepte stoßen. Der Künstler erst ist ein Kulissenreißer, der anders verfahren wollte.

Unter allen in Böcklins Altersperiode waltenden Tendenzen sind am merkwürdigsten die des starken Charakterisierens und der tieferen Erfassung des Freilichtproblems. Hier hatte der Künstler noch große Aufgaben zu lösen, während er in Farbe und Linie eigentlich schon am Ziele war.

Wir haben das Werden der Kraft zum Charakterisieren bei Böcklin verfolgt und haben dabei ausführlicher von der Cholera und der großen Kreuzabnahme gesprochen.

Ein Jahr nach der Kreuzabnahme — 1877 — entstanden zwei kleinere Darstellungen der Pietà: Maria allein mit Christus. Hier sehen wir die Geste noch weiter ausgebildet, wenn sie auch nicht von derselben Größe ist wie auf dem früheren Bilde.

In der Folgezeit wird die Geste hauptsächlich in humoristischer Behandlung gebraucht. Auf die Meeresgeschöpfe wurde schon hingewiesen. Hier sei nur noch das prächtige Bild Am Quell von 1882 erwähnt. Die beiden Faune, die die Nymphe belauschen, — der blöde stierende und der brünstig-vergnügt grinsende — sind vorzüglich charakterisiert. Das ähnliche Motiv der Susanna im Bade findet sich in einem Bilde von 1888, das schon der letzten Periode des Künstlers zuzurechnen ist. Die Geste ist schärfer, nuancierter, fast auf die Spitze getrieben. Dazu kommt ein spöttisches Drüberstehen über den Gestalten, das Böcklin früher fremd war. Die tolpatschigsten Faune hatten ihn früher gleichsam zum Gefährten, er freute sich mit ihnen, aber sie waren ihm kein Gegenstand des Lachens. Jetzt kichert er vernehmlich über den schmierigen Alten, der die fette Susanne gierig tätschelt. Satire ist das noch nicht, dazu ist das Lachen zu fröhlich.

Herber, verbissener, mehr satirisch zu nehmen ist der Heilige Antonius, den Fischen predigend, von 1882, freilich nur das Bild im ganzen. Im einzelnen liegt ein froher Humor über Mensch und Getier. Den Heiligen, der so unermüdlich predigt, bespöttelt Böcklin wieder lächelnd von oben. „Ein guter Kerl, aber ein bischen

beschränkt!“ Mit dem dicken Hai dagegen, der so demütig die Flossen über dem Bauche faltet und so gottergeben die listigen Augen dreht, fühlt der Künstler. „Eigentlich ein famoses Geschöpf!“ Die Geste dieses Räubers ist unnachahmlich. Und auf der Predella fressen die großen Fische die kleinen . . .

Die Geste wandelt sich aufs neue. Sie gewinnt eine wilde Pathetik, die unerhört ist, nicht nur in dem Lebenswerk Böcklins, sondern in der gesamten neueren Kunst. Und hier gerade zeigt sich das Künstlertum Böcklins am schönsten. Das ist nicht gemacht, um zu verblüffen, sondern es ist das Ergebnis eines langen malerischen Schaffens. Wir denken zunächst an den Krieg. Eine kleinere Fassung — aber mit vier Gestalten — stammt aus dem Jahre 1896 (bei v. Kaufmann, Berlin), die größere, bedeutendere aus dem folgenden Jahre. Daß sie nicht ganz vollendet wurde, merkt man kaum — einen so einheitlichen Eindruck empfängt der Beschauer. Die apokalyptischen Reiter toben dahin. Die Geste, die Farbe und die Rhythmik der Linie unterstützen sich gegenseitig und zwar in einem doppelten Sinne: einmal helfen sie sich, um die grausige Wirkung des Dargestellten zu erhöhen und dann wieder, um das Dargestellte künstlerisch zu bändigen. Wie die ungeheuren Gesten durch die beiden herrschenden Diagonalen und die parallel dazu laufenden Linien zur Ruhe gebracht werden, ist ebenso bewundernswert wie die Dämpfung der starken Farben durch den Kontrast und damit die Einbeziehung der Gesten in eine

Farbenharmonie. So wirkt das unheimlich heftige Bild in seiner künstlerischen Gelassenheit beinahe altmeisterlich.

Gewiß ist der Krieg ein durchaus dekoratives Gemälde, soll heißen: es will die betonteste Stelle eines Raumes sein. Das darf jedoch nicht so verstanden werden, als ob das Bild unter allen Umständen andere Bilder tot machen wollte. Wer Böcklins Streben nach dem Dekorativen dahin begreift, der geht auf falscher Fährte. Böcklin hat nicht andere Bilder im Auge, die er an Wirkung übertreffen möchte, sondern einen Raum, in dem seinem Bild die führende Stimme gehört. Das ist ein großer Unterschied. Glaubt man etwa, die Amazonenschlacht von Rubens sei nicht als Bild gedacht, das im Raume herrscht? Und doch ordnet es sich in der Münchner Pinakothek völlig zwischen gleich kräftige Bilder ein. Einen Pieter de Hooch freilich würde es morden. Keine Museumsverwaltung der Welt aber würde auch den Unsinn begehen, den Rubens neben Pieter de Hooch zu hängen.

Und nun bewerte man die Argumentation Meier-Graefes, der erklärt: Die Böcklins, die in der Nationalgalerie — wo ihre Wirkung um so größer ist, als hier nur Werke des einen hängen — das Verschiedenerlei der Nachbarsäle mit leichter Mühe übertönen, würden auch, in die kostbarsten Räume der alten Galerie versetzt, alles schlagen, was man nur an edlen Werken der Malerei danebenstellen kann. Hier gibt Meier-Graefe zum Überfluß zu, daß die in einem Saal vereinigten

Böcklins zusammen ihre Wirkung machen, sich also mindestens gegenseitig nicht stören. Wenn aber ein Böcklin schon so unerträglich aufdringlich wäre, wie Meier-Graefe behauptet, um wieviel mehr müßte es ein ganzer Saal mit Böcklins sein! Wäre Meier-Graefe seiner richtigen Beobachtung auf den Grund gegangen, so hätte er gefunden, daß hier eben fast lauter dekorative Bilder vereinigt sind, die sich zusammen vortrefflich vertragen, und er hätte weiter (vielleicht!) geschlossen, daß ein dekorativer Böcklein mit einem dekorativen alten Bild des Kaiser Friedrich-Museums — etwa dem großen Andrea del Sarto (Kat. No. 246) — sehr gut zusammenstehen würde, ein nichtdekorativer Böcklin aber — wie etwa der Frühlingsabend — vom Sarto einfach vernichtet würde. Der Frühlingsabend würde sich dagegen mit der Anbetung Filippo Lippis (No. 69) sofort befreunden. Im Berliner Böcklinsaal selbst kann man erkennen, wie die wenigen dort befindlichen nichtdekorativen oder minderdekorativen Bilder ins Hintertreffen geraten. Abgesehen von dem alten Kentaur und Nymphe hat z. B. die nicht sehr betonte schöne Meeresbrandung von „1879 gegen die daneben hängende große Kreuzabnahme einen schweren Stand.

Interessant ist die Beobachtung, die Lichtwark bei der großen Berliner Böcklinausstellung von 1897 gemacht hat. Er berichtet in seinem Buch „Die Seele und das Kunstwerk“, daß er sich vor Eintritt in die alte Akademie die Frage vorgelegt habe, wie sich die starken Werke Böcklins in Massen neben einander ver-

tragen würden. „Aber der Eindruck strafte alle Ausmalung Lügen. Der Uhrsaal, in den man zuerst eintritt, und der das Spiel der Wellen, den Prometheus, Malerei und Dichtkunst, auf Abenteuer und die brennende Burg als Hauptakzente enthielt, erschien in eine ruhige altmeisterliche Harmonie gehüllt und wirkte eher dunkel und ernst als licht und strahlend.“ Lichtwark erklärt dies damit, daß unser Auge eine Wandlung durchgemacht habe; wir hätten im letzten Jahrzehnt allesamt mehr Farbe ertragen und vertragen gelernt. Das ist richtig und spricht für Böcklin. Hat Böcklin uns von seiner Farbenanschauung überzeugt, so war er damit im Recht. Jeder echte Künstler ist ein Revolutionär, der neue Werte schafft, an die wir glauben müssen. Von hier nimmt die instinktive Abneigung der Mächtigen gegen den Künstler ihren Ursprung. Wer das Bestehende liebt, muß dem wahren Künstler entgegen sein. Aber da doch nun einmal die Kunst gefördert werden muß, unterstützt man die Kleinen. Sie sind ungefährlich.

Gleichwohl gibt es noch einen näherliegenden Grund für die von Lichtwark beobachtete Wirkung. Und der ist eben, daß harmonisch in sich geschlossene Kunstwerke gleichen Charakters, mögen sie auch noch so stark sein, immer neben einander auskommen werden. Es ist wie bei Menschen: ein temperamentvoller wird neben ruhigen sich unbehaglich fühlen und auffallen, mit gleich temperamentvollen wird er sich sehr gut vertragen, wenn er und die anderen gebildete Leute sind, aber er wird sich mit ihnen raufen, sind er und die anderen grobe Kerls.

Es ist bezeichnend, daß Böcklin die wilde, schon Anfang der achtziger Jahre begonnene Szene, wie Herkules die von Nessus geraubte Deianira errettet, erst 1898 vollendet. Erst jetzt fühlte Böcklin die Kraft, diese stürmischen Gesten zu bewältigen. Noch später entstand die Pest (Museum in Basel). Das Bild ist ein Torso und doch, wenn nicht das Größte, so das Seltenste, was Böcklin geschaffen. Auch hier die Wiederaufnahme alter Arbeit — die Cholera der siebziger Jahre in neuer Form. Hier wie dort eine furchtbare Gestalt auf einem Drachen reitend. Während aber die Cholera über weites Land hinfliegen sollte, indes Menschenknäuel sich unter ihr am Boden wälzten, ist jetzt alles konzentrierter: eine gewöhnliche Straße, die Reiter und Tier durchrasen. Vom giftigen Atem des Drachen angeweht, sinken die Menschen zusammen.

Der Zusammenstoß der alltäglichen Landschaft mit dem entsetzlichen Ungeheuer gibt erst das volle Motiv. Die Geste des Gerippes ist noch starrer, noch mitleidsloser als auf der alten Studie. Und von fiebernder Wut ist der riesige Drache mit den schweren, schattenden Flügeln. Man denke an den dürren, spitzigen, mehr konstruierten als geschauten Drachen der Felsschlucht von 1870 (in der Schackgalerie), um den Fortschritt zu erkennen. Den stärksten koloristischen Klang bilden die bläulichen Töne am Leib des Untiers und der tiefrote Mantel der vorn über das Mädchen sich werfenden Frau. Was aber koloristisch am meisten auffällt, und was die in Nebendingen noch nicht völlig auf einander abge-

stimmten Farben vergessen läßt, das ist die in stärkster Sonne liegende Straße, deren lichter Eindruck durch die dunklen Flügel des Drachen mächtig gesteigert wird. Böcklin hat seinen klaren dunstlosen Himmel verlassen, hat die Scheu vor der offenen Sonne verloren!

Und die Pest steht hier nicht allein. Schon 1891 hatte Böcklin in der herrlichen Gartenlaube (Künstergesellschaft Zürich) die lustigen Tänze der Sonnenstrahlen durch grünes Gezweig hindurch gemalt. Was er einst beim Pan im Schilf gewagt hatte, das reihte er jetzt in Zürich — wohl angeregt durch den Himmel seiner Heimat — wieder ein in die Zahl seiner Eroberungen. Hier muß auch die schöne Heimkehr von 1888 erwähnt werden (bei v. Heyl). Auf diesem Bilde, das so schlicht ist wie nur eine tiefe Alltäglichkeit, spielt die Abendsonne um die Steine eines Weiherrandes und um herbstliche Bäume. (Das Wasser des Weihers, das den blauduftigen Wolkenhimmel spiegelt, ist ein wenig hart.)

Ohne Zweifel suchte der Künstler jetzt einen Weg, um seine Farben- und Linienprobleme mit dem modernen Lichtproblem zu verschmelzen. Nicht als ob er sich noch schnell an die Freilichtmaler hätte anlehnen wollen, — um sie hat er sich niemals viel bekümmert — nein, weil er instinktiv fühlte, daß es hier noch etwas für ihn zu lösen gab. So ist es ja überhaupt mit bedeutenden Künstlern: sie schließen sich nicht einer Richtung an, weil diese an der Macht ist, vielmehr heißen sie die Richtung gut oder lehnen sie ab, weil sie das müssen. Sie können nicht anders. In diesem Sinne hängt kein

großer Künstler von einem anderen ab, sondern jeder schafft allein aus sich heraus und ist untertan nur den allmächtigen Gewalten: der Zeit und der Abstammung. Und das Verhältnis der beiden Gewalten zu einander, überhaupt die Art dieser Untertänigkeit, ist nicht in zwei Fällen gleich. Daß jeder Künstler mit seinem Maß gemessen werden solle, gilt zwar als Binsenwahrheit, wird aber gerade deshalb selten verstanden. Der Satz ist ebensoweit entfernt von der Forderung anarchischer Zustände in der Kunst wie von der des unangreifbaren Dogmas. Er überträgt nur das Schwergewicht von der Kunst auf den Künstler. Er verlangt weniger, daß die Kunst uns etwas sagt, als daß der Künstler es tut. Er sieht demnach nicht mehr auf Totes, auf einen Begriff, sondern auf Lebendiges, auf einen Organismus. Und er zeigt statt eines willkürlichen Schemas, das immer Daumschrauben braucht, um sich zu behaupten, die willkürlose Persönlichkeit, die immer so ist und nicht anders. Kurz, er rückt gleichsam das höchste Gesetz an Stelle einer zusammengestoppelten Sammlung von Paragraphen.

Die Heimkehr mit ihrem ganz linear gehaltenen Vordergrund und ihrer sorgfältigen Schilderung des Lichtes zeigt klar, worauf Böcklin hinauswollte. Doch beinahe als Schulbeispiel dafür, wie sich Zeichnerisches und Malerisches mit einander vermählen können, läßt sich die Gartenlaube angeben. Das Bild ist in so strengen Linien gedacht wie kaum eine andere Schöpfung Böcklins und ist doch wieder mit seiner sonnendurchströmten Luft typisch für die moderne Malerei. Aber

wir müssen uns besinnen, müssen das Bild zerlegen, um auf dies Wunder der Zeugung zu kommen. Es ist ohne Lärm erfüllt und damit verflogen. Keine getrennten Begriffe gibt es, die nicht im Kunstwerk ihre Vereinigung fänden, wie es keine getrennten Eigenschaften gibt, die nicht in einem Menschen beisammen sein könnten. Diese höchste Wirkung geheimer Kräfte des Lebens wird aber vom Pöbel nie ein Wunder genannt. Wunder ist ihm nur, was die Natur umbiegt, nicht was sie vollendet. Wir jedoch lachen über das eine als dumme Harlekinade und haben tiefe Ehrfurcht vor dem anderen. Und hier stoßen wir auf den letzten Grund, weshalb der Pöbel niemals die Kunst begreift: ihm fehlt die Ehrfurcht. Wer wundergläubig ist im gemeinen Sinne des Wortes, der hat keine Ehrfurcht vor dem Lebendigen, er sieht Zufälligkeiten statt der Gesetzmäßigkeit. Und er kann keine Ehrfurcht vor dem Künstler haben und vor dem Kunstwerk, weil ihm der Künstler nicht den Schöpfer von Lebendigem und damit den Kern und die Erfüllung der Natur zugleich bedeutet, sondern weil er ihm nicht mehr ist als der geschickte Macher amusanter Paradestücke. Denn gleichwie der Künstler ist auch das Kunstwerk ein Organismus, an dem die Begriffe zerschellen. Nur solange man in der Welt der Begriffe bleibt, haben Begriffe einen Sinn. Kunst ist ein Begriff, ein Kunstwerk ebenfalls, das Kunstwerk niemals. Wir brauchen Begriffe nicht allein, um uns mit anderen verständigen zu können, — was regelmäßig durch die Sprache geschieht —, sondern auch um uns

selbst in der Welt der Erscheinungen zurechtzufinden. Aber wir sollen uns gegenwärtig halten, daß alles Lebendige uns Lügen zu strafen vermag. Alles Lebendige ist für uns ein Wunder, denn es ist aus Kräften und auf eine Art geworden, die wir nicht kennen.

Böcklins Tryptichen sind einmal aus dem Streben heraus zu verstehen, in größerer Fülle zu gestalten, sodann aber vor allem aus dem, malerisch etwas Neues zu bieten. Es ist — z. B. von Wuertenberger — richtig bemerkt worden, daß es Böcklin in der Mariensage von 1890 darauf ankam, aus den dunklen Flügeln heraus das helle Mittelbild strahlen zu lassen, während das letzte Tryptichon „Horch, der Hain erschallt von Liedern“ (1899) gerade das umgekehrte Problem anfweist. Auch in dem heiligen Antonius handelt es sich um den Gegensatz des hellen Hauptbildes zu der dunklen Predella. So setzt Böcklin jetzt nicht mehr nur Farbe gegen Farbe, sondern auch Bild gegen Bild. In der Venus Genetrix von 1895 wieder soll die lichte Erscheinung der wundersamen Göttin durch die lichten Seitenbilder zu einem jubelnden Klange gesteigert werden. Der erste Ansatz dieser Methode, ein Bild durch ein anderes besser wirken zu lassen, findet sich in dem Entwurf zu Fresken, die für das Breslauer Museum bestimmt waren, aber nicht ausgeführt wurden. Die Skizze von 1881 sieht ein helles Hauptbild, ein linkes dunkles und ein rechtes etwas helleres Seitenbild vor. So ist der Gegensatz der hellen Mitte zu den dunklen Seiten schon angedeutet, aber noch nicht durchgeführt.

Oder richtiger: es ist kein Gegensatz, sondern eine Abstufung geworden. Dabei verzettelt sich die koloristische Wirkung. Auch hier ist wieder die Vollendung von Böcklin erst in der Altersperiode erreicht worden.

III.

Wir haben zu Anfang unserer Ausführungen gesagt, dies hier solle die Revision gegen das Urteil Meier-Graefes über Böcklin vorstellen. Aber der Vergleich möge nicht so verstanden werden, als ob wir nun um jeden Preis eine Apologie Böcklins verfassen wollten. Der Prozeß, um den es sich handelt, muß seiner Größe und Besonderheit entsprechend geführt werden. Der Anwalt des Angeklagten muß auf kleinliches Gelobe seiner Partei verzichten, muß vielmehr — ohne im geringsten seinen prinzipiellen Standpunkt zum Falle aufzugeben — sachlich und unbefangen Vorzüge und Fehler seiner Partei darlegen.

Im Vorhergehenden wurde zu schildern versucht, was Böcklin erstrebt und was er erreicht hat. Sein mächtiges Streben und dessen Erfolge mußten wir bewundern. Dazwischen wurde naturgemäß nur selten ein Tadel laut. Jetzt nach Klarstellung der allgemeinen Entwicklung des Künstlers darf von seinen Schwächen nicht länger geschwiegen werden. Wer uns bis hierher gefolgt ist, dem haben wir ja hoffentlich die Gewißheit

gegeben, daß nicht — wie Meier-Graefe meint — das Verfehlte in Böcklins Werk die Regel, sondern daß es die Ausnahme ist. Meier-Graefe hat mit klugem Bedacht Böcklin fast allein nach seinen Werken in der Nationalgalerie beurteilt („um die Nachprüfung zu erleichtern"), dort aber findet man gerade eine unverhältnismäßige Zahl von verfehlten Arbeiten des Künstlers. Für uns wird es sich neben der Analyse einzelner mißglückter Werke darum handeln, die Gründe bloßzulegen, warum denn diese Bilder nicht zu ganzen Kunstwerken werden konnten. Mögen nun die Gründe in gelegentlichem Straucheln oder in einem dauernden Gebrechen Böcklins liegen, in jedem Falle ist erst nach ihrer Erörterung der Künstler völlig zu begreifen.

Die treuesten Anhänger Böcklins haben wohl schon, sofern sie künstlerisch empfinden, ein paar Kraftworte vor Böcklinschen Bildern zur Verfügung gehabt, wahrscheinlich die Worte „scheußlich" und „trivial". Unerträgliche Grellheit wurde scheußlich, anekdotenhafte Poetasterei trivial genannt. Diese Einzelurteile bestehen zu Recht. Wer sie öfters hat fällen müssen, dem mag sich leicht eine Mißstimmung gegen den Künstler aufdrängen. So wird das Buch Meier-Graefes an manchen Stellen — nicht allzu häufig — auch den Gefühlen feiner Naturen entsprechen.

Um es gleich vorweg zu nehmen: Das Grelle, sogar Brutale, ist kein Gebrechen Böcklins, sondern ein Ausgleiten, das Poetische — im schlechten Sinne des Wortes — dagegen wohnt ihm inne.

Sonst tadelt man mit Vorliebe noch Böcklins Zeichnung. Die Betonung seiner sogenannten Zeichenfehler bedeutet aber in den meisten Fällen lächerliche Aufmutzerei. Die starken Ungenauigkeiten an seinen Figuren sind selten als „Verzeichnungen“ zu betrachten. Weil es ihm auf den Totaleindruck ankam, verschmähte er das peinliche Malen nach dem Modell. Das Ganze sollte wahr sein, so mußte er gerade deshalb die Wahrheit des Einzelnen zurückstellen. Manchmal allerdings wird es einem schwer gemacht, über merkwürdig verzerrte Körperpartien hinwegzusehen, so etwa beim Spiel der Wellen über die Rückengegend der vorderen Najade. Und doch fragen wir uns: wäre dieses Seegeschöpf nicht hingemalt, wie es Böcklin vor Augen stand, sondern genau nach dem Modell gepinselt und darauf fein säuberlich mit einem Fischschwanz versehen, — wäre dann nicht das wundersam Bezwingende der Erscheinung zum Teufel?

Recht haben die Tadler der Zeichenfehler nur, wenn es Böcklin nicht gelungen ist, ein Ganzes zu gestalten. Hier ist der höhere Zweck gefallen und verfehlte Einzelheiten treten in bitterer Armseligkeit hervor. Als Beispiel sei das schauderhafte Porträt der Frau Fiedler von 1879 in der Nationalgalerie genannt, über dessen koloristische „Schönheiten“ noch gesprochen werden soll. Die lächerlich gespreizte Haltung der Dargestellten wird ins Unerträgliche gesteigert durch den zu kleinen Kopf, den dick hingemalten ungegliederten Halsansatz, die garnicht versuchte Wangenmodellierung, die völlig mißglückten qualligen Handgelenke.

Böcklin hat — ausgenommen die furchtbar schwere Zeit seines ersten römischen Aufenthalts Anfang der funfziger Jahre — niemals Kitsch zu Verkaufszwecken gemacht. Findet sich also sentimentale Poetasterei in seinen Werken, so war sie — gewissermaßen als Kehrseite seines Deutschtums — ein Zug seines Wesens. Trotzdem lassen sich nicht allzuviele Werke Böcklins herzählen, in denen dies unkünstlerische Element enthalten ist. Gerade weil er seine Neigung nach dieser Richtung hin fühlte, hat er wohl mit besonderer Schärfe sein Leben lang das „Poetische“ in sich bekämpft. Die oft sentimentalen Titel seiner Bilder, die man hier gegen Böcklin anführen könnte, fallen nicht ihm, sondern dem geschäftstüchtigen Kunsthandel zur Last. Eine ganze Reihe von Äußerungen Böcklins beweisen, daß ihm der von uns ja genugsam besprochene Unterschied der künstlerischen Vorstellungskraft — des x, das man Poesie benennt, — von der Poetasterei sehr deutlich bewußt war. Am meisten bezeichnend ist folgende Äußerung, die sich bei Floerke findet: „Phantasie! Gehört zu einer rafaelischen Madonna mehr Phantasie als zu so manchen van Eyckschen Kompositionen! Vorstellungskraft heißt das, Vorstellungsenergie dem Geschauten und Wiedergewollten gegenüber und nicht romantische, imaginäre Poetasterei, bei der die Mittel der Malerei und jede Kunst aufhören.“ Der Unterschied der beiden Elemente wird am besten vor den einzelnen „poetischen“ Bildern Böcklins demonstriert. Die wichtigsten sind: die Villen

am Meer, das Selbstbildnis mit dem geigenden Tod, der Eremit und die Pietà der Nationalgalerie.

Nicht die Villa am Meer selbst, sondern die weibliche Gestalt vorn auf dem Bilde ist literarisch empfunden. Die einsame Villa mit den düsteren Cypressen ist ein Meisterwerk Böcklinscher Vorstellungskraft. Aber die traurige Frau ist malerisch überflüssig, also dem Bilde feindlich. Denn alles Überflüssige in der Kunst ist schädlich. Man denke sich die Gestalt fort und dem Bilde fehlt nichts: alles Inhaltliche ist erschöpfend ins Malerische übersetzt worden — der Beschauer hat keine Veranlassung, an dem Gemälde zu deuteln. Der Pöbel wird ja immer fragen: Was soll die öde Villa, was die Cypressen, was dies wilde Meer? Der Gebildete aber sagt: Das ist eine öde Villa, das sind Cypressen, das ist ein wildes Meer. Und er schaut nur und läßt ein Gefühl in sich wachsen. Da nun kommt die Gestalt hinzu. Und der Gebildete muß fragen wie vorhin der Pöbel: Was soll die Gestalt? Ists ein Weib, das den Gatten auf dem Meere verlor, oder welcher traurige Vorfall hat sich hier sonst abgespielt?*) Wäre die Gestalt aus der Stimmung der Landschaft heraus geboren, wäre sie gleichsam die Quintessenz der Landschaft wie die Meeresgeschöpfe auf den Meeresbildern Böcklins, so würde sich kein Mensch nach ihren besonderen Schick-

*) Meissner in seiner Böcklin-Monographie bemerkt — natürlich um das Bild zu loben —: „Was denkt sie und um was mag ihre Seele weinen? — so drängt sichs uns unwillkürlich auf“ (S. 50).

salen erkundigen. So aber ist sie der Landschaft angeklebt, nicht weil diese, sondern weil ein außerkünstlerischer Gedanke es forderte. Die Konsequenz und zugleich die Probe auf das Exempel ist natürlich, daß die Gestalt sich nicht in den Rhythmus des Bildes fügt. Das Weib ist kein formales Element der Darstellung: weder malerisch noch zeichnerisch wird es aufgenommen von einem größeren Ganzen. Es wirkt als Marionette, die man auf einen beliebigen Fleck gesetzt hat.

Man denke sich doch einmal die Tritonen und Nereïden fort aus den Meeresbildern — was bleibt dann übrig? Das ruhige oder bewegte Meer ohne irgendwelche Eigenart. Sind Gestalten organisch aus einer Landschaft herausgewachsen, so ist die Landschaft ebenso von den Gestalten bedingt wie die Gestalten von der Landschaft. Eine Staffage, die den Aufputz der Landschaft mit Gestalten zum Zwecke hat, ist eine unkünstlerische Barbarei, die keine Entschuldigung verdient. Die Staffage früherer Zeiten ist freilich anders zu messen. Früher forderte die Kunst, die immer doch Gestaltung eines gesammelten Lebens ist, das Einbeziehen des Menschen in die Darstellung des Lebendigen, heute gibt uns auch die Natur ohne den Menschen ein Bild des Lebens. Das Naturgefühl hat sich verfeinert, was früher Staffage hieß, ist uns nur allzu oft zur Staffage geworden. Die Staffage schlechthin ist außerkünstlerisch, schlimmer — literarisch — ist die Staffage, die etwas bedeutet. Dies hat Geltung für die Villa am Meer.*)

*) Nicht für den Überfall im Schloſsgarten, oft die erste Villa

Ein Vergleich mit der Toteninsel macht das noch deutlicher. Dort ist das Boot mit den beiden Gestalten keine Staffage, sondern durchaus notwendig für die Darstellung. Ohne dies Element wäre da eine Insel, traurig und düster wohl, aber doch ohne bestimmten Charakter. Die empfangsbereite Einfahrt wäre zwecklos, die Felsenkammern vermittelten keinen auschaulichen Eindruck. Das Ganze wäre ein Torso. Erst durch den Kahn mit seinen Insassen erhebt Böcklin seine Vorstellung zu bildnerischer Ausgestaltung. Auch rein formal hat der Kahn im Bilde zu wirken. Er findet sich im ersten Plan und drängt die Insel, ohne ihr doch etwas von ihrer Größe zu nehmen, zu einer gewissen Entferntheit von dem Beschauer und damit zu der notwendigen kalten Starrheit zurück. Außerdem erlaubt er zugunsten einer mächtigen Erscheinung der Insel, das Meer nur in schmaler Andeutung zu geben; denn durch den fahrenden, aus der Ferne kommenden Kahn dehnt sich in der Vorstellung des Beschauers das Wasser in die Weite.

Dem unterrichteten Menschen fallen vor dem trauernden Weib der Villa am Meer nach einigem Nachdenken die Worte der Goetheschen Iphigenie ein:

„Denn ach, mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend;
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber."

---

am Meere genannt (vor 1860, beim Grofsherzog von Oldenburg). Hier sind die Gestalten mit der Landschaft verbunden.

Und er hat glücklich das Richtige getroffen. Böcklin hatte die Iphigenie im Sinn, als er die schwermütige Frau malte.

An sich wäre ja nun eine Darstellung der Iphigenie im Bilde gewiß noch nicht literarisch oder poetisch zu nennen. Dann aber müßte vor allen Dingen Iphigenie mehr sein als eine äußerliche Zugabe, das Bild selbst müßte Iphigenie sein. Derart sind die beiden Iphigenien von Feuerbach, selbst die erste noch nicht vollkommene. Der Eindruck, den das Bild hervorruft, fällt hier zusammen mit dem Eindruck, den die Gestalt erweckt. Und weil dieser Eindruck ganz auf dem Dargestellten beruht, deshalb vollzieht sich das unfaßliche Wunder: Wer sich an die alte Sage erinnert, der sieht die Iphigenie, von der er bisher nur hörte, und wer die Sage nicht kennt oder nicht daran denkt, der sieht eine Frau, die leidet. Das Allgemeine ist ein Besonderes und das Besondere ein Allgemeines — so will es das höchste Gesetz der Kunst. Dies wird nirgends deutlicher, als wo es sich darum handelt, ein literarisches Motiv zum Bilde zu formen. Denn hier soll der Künstler etwas glaubhaft machen, was sich in tausend Köpfen tausendfach spiegelt, soll es hinstellen, so, daß es ganz und gar das Motiv ist, und wieder so, daß es ganz und gar das Motiv hinter sich läßt. Auch in seiner Medea ist das Feuerbach gelungen.

Ist bei literarischen Motiven ein ziemlich fester Grund der Beurteilung gegeben, so gilt ein anderes bei bedeutsamen Vorgängen, die der eigenen Erfindung des Malers

entstammen. Denn, während dort an der Hand eines bekannten Stoffes kontrolliert werden kann, wieviel im Bilde literarischen Absichten entsprungen ist, kann hier der Maler behaupten, es sei nicht mehr und nicht weniger im Bilde vorhanden, als er habe geben wollen. In den meisten Fällen wird allerdings der Kunstverständige sich nicht täuschen lassen: sentimentale Anekdötchen sind auf den ersten Blick zu erkennen. Wo aber das Literarische nicht so offen zu Tage liegt, da muß schon das Bild etwas länger befragt werden. Und dazu haben selbst unsere Kunstverständigen nur selten Zeit und Lust — so wird dem Mätzchenmacher das Handwerk erleichtert. Hier trifft der am tiefsten Grabende mit dem Pöbel zusammen: beide suchen ein Außerkünstlerisches im Bilde — der Pöbel, um zu loben, der andere, um zu verwerfen. Wo bei schärfster Beurteilung das Interesse am Inhalt des Bildes völlig durch sein Formales befriedigt wird, da haben wir das vollendete Kunstwerk.

Legt man den strengsten Maßstab an, so muß das Selbstbildnis mit dem Tod (1872) als Poetasterei bezeichnet werden. Der Fall liegt ebenso wie bei allen „poetischen“ Bildern Böcklins: der Künstler läßt sich durch ein poetisches Motiv überrumpeln und vergißt das Malerische. Während aber bei der Villa am Meer nur eine beigegebene Figur die malerische Ausgestaltung vermissen läßt, sind hier weitere Teile des Bildes in rohem Zustande verblieben, Natürlich spart Meier-Graefe bei dem Bilde nicht mit Kritik. Er vergleicht

den Böcklin mit dem Holbeinschen Sir Bryan Tuke. Der Holbein sei im Vorwurf viel krasser noch als Böcklin, denn auf dem Bilde des alten Meisters wisse der behaglich lächelnde Schatzmeister nichts von dem Vorhandensein des Todes. Auch sei der Tod hier viel unheimlicher. Doch gehe der furchtbare Kontrast im Gegenstande vor dem Kontrast der Farben unter. (Wozu der Farbenkontrast doch manchmal dient!) Wenn aber Böcklins Vorwurf wirklich weicher ist als der Holbeins, wie hat Meier-Graefe da ein Recht, sich über die andersartige Malerei unseres Bildes zu beklagen? Und sicher herrscht auf dem Böcklin im Vergleich zu dem Holbein eine schwermütig elegische Stimmung. Böcklin tut demnach sehr gut, die scharfen Kontraste zu vermeiden und das Ganze in gedämpfteren Farben zu halten.

Trotzdem fehlt dem Bilde keinesfalls die koloristische Belebung: das Grün im Pinsel, die farbenbunte Palette, ein paar Glanzlichter auf der Hand und der Wäsche sorgen dafür. Einige Teile des Bildes — besonders die Jacke — wirken freilich allzu flau und verblasen. Doch hat alles in allem die Farbe des Bildes mit seinem Literarischen nichts zu tun. Ebenso wenig die Situation. Meier-Graefe erklärt (S. 97), jeder naive Betrachter habe zuerst die peinliche Empfindung, daß dort ein Mensch für die Ewigkeit mit einem Totengerippe zusammengebracht sei. Als ob dies nicht im selben, ja in noch höherem Maße für den Sir Bryan Tuke zuträfe. Denn während bei Holbein der Tod feierlich

steif auf sein Stundenglas zeigt, und deshalb gleichsam als ständiges Attribut zu dem Bilde erscheint, macht es den Eindruck, als ob der geigende Tod Böcklins nur gerade zu dem Maler gekommen sei, um die Fiedel klingen zu lassen.*)

Der Tod hat sich dem Meister genaht, als der mitten im lebendigsten Schaffen war. Nun spielt er ihm höhnisch grinsend das alte Lied. Der Künstler hält in der Arbeit inne und lauscht in wehmütiger Ergriffenheit.

---

*) Wir sprechen der Kürze halber von Holbein als dem Maler des Münchner Bildes, obwohl neuerdings Voll glaubhaft gemacht hat, dafs der Tod erst nachträglich von fremder Hand hinzugefügt wurde. Meier-Graefe hat darauf (in der Monatsschrift Kunst und Künstler IV, 1) nach nochmaliger Darlegung der malerischen Einheit von Schatzmeister und Tod (der Tod sei auf dem Bilde der Schatten des Porträts) erklärt, sein Urteil werde nicht geschwächt, selbst wenn sich die Vollsche Hypothese als wahr herausstellen sollte. Von seinem Standpunkt aus würde Meier-Graefe recht haben, wenn er nicht den Tuke gerade als Meisterwerk ausriefe. Bei hervorragenden Bildern wird doch nicht einfach ein Beliebiger etwas wegnehmen oder hinzuaddieren können. Räumt man nur die Möglichkeit ein, dafs der Tod von anderer Hand hinzugetan wurde, so hat man damit die Unmöglichkeit, dafs ein so zusammengehauenes Bild ein vorbildliches Meisterwerk sein könne, zugegeben. Ein passables Bild — und das ist ja noch eben der Tuke — mag dabei allerhöchstens herauskommen. Oder aber man beschuldigt Holbein, er habe hier eine unfertige Schmiererei geliefert, die nach Ergänzung schrie. So tief aber wird doch wohl Meier-Graefe das ursprüngliche Bild nicht stellen wollen? – Ganz anders ist die bei dieser Gelegenheit bekannt gewordene Tatsache zu beurteilen, dafs auch das Böcklinsche Selbstbildnis ursprünglich den Tod nicht zeigte: Böcklin hat ihn sehr bald nach der Vollendung des Übrigen hinzugefügt. Will man das aber zum Schaden des Bildes auslegen, so mufs überhaupt jede Veränderung, die der Künstler an seinem ersten Entwurf vornimmt, gerügt werden.

Das ist der Vorwurf des Bildes. Es galt im wesentlichen, zwei Gestalten zu geben, deren Beziehungen zu einander in Ausdruck und Haltung zu erschöpfen waren. Falsch ist sicher die Deutung, als ob hier der Augenblick der Inspiration, der Vorgang des Schaffens dargestellt sei. Wäre sie richtig, müßte das Bild noch ungünstiger beurteilt werden, da aus dem Gesicht des Künstlers mit bestem Willen gesammelte Kraft nicht zu lesen ist. Doch auch der Ausdruck schmerzlichen Sichbesinnens ist aus der malerischen Darstellung allein nicht zu erkennen. Daß er beabsichtigt war, ergibt sich erst mit Hilfe verstandesmäßiger Auslegung des Vorganges. Dies Gesicht redet nicht von einem tiefen Sturz in ein Meer von Trauer, sondern spricht von den sentimentalen Anwandlungen eines parfumierten Liebhabers; was besonders deutlich wird, da die fletschende Bosheit des Todes sehr gut herausgebracht ist. Wir sehen an dem Künstler nicht etwa eine verunglückte Geste, sondern kurzweg eine falsche Geste. Der süßliche Ausdruck ist an sich folgerecht durchgeführt, weil aber das Bild einen anderen Ausdruck verlangt, steht er an falschem Platze. Böcklin hätte das Bild zu einer Zeit, da er die Geste weit mehr beherrschte, malen können und der Ausdruck hätte kein anderer zu sein brauchen: der kam ihm eben in einem unbewachten Augenblick aus seinem Wesen heraus. So ist das Selbstbildnis der Nationalgalerie ein „poetisches“ Bild: durch logische Konstruktion, nicht durch die Malerei selbst gelangen wir zum Motiv. Höchst ergötzlich für das Publikum.

Ist in Teilen dieses Bildnisses aber wenigstens malerische Anschaulichkeit vorhanden, so ist der berühmte Eremit der Nationalgalerie (1882) ganz auf platteste Poesie gestellt. Es ist geradezu erschreckend, wie sehr hier Böcklin in der Gier nach dem Poetischen die malerische Durchdringung des Vorganges vernachlässigt hat. Der Einsiedler, dessen Gesicht uns auf so neckische Weise verborgen bleibt, der neugierige Engel an der Seite, die Engelchen oben — es ist so süß wie irgend ein Bild der „Gartenlaube". Eine klägliche Raumeinteilung — wie unglücklich und uninteressant wirken die oben eingezwängten Engel! — keine Spur fesselnder Koloristik, keine bemerkenswerte Geste. Ein Geschichtchen, bei dem die Malerei nebensächlich ist.

Das hellste Licht auf den inneren Kampf des Malers Böcklin gegen den ihm eingeborenen literarischen Zug wirft die Entstehungsgeschichte der Pietà in der Nationalgalerie. Man hat früher gemeint, das Bild sei um 1873 herum entstanden. Richtig ist daran nur, daß es um diese Zeit begonnen wurde, die Arbeit aber ging bis zum Ende der achtziger Jahre. Böcklin wollte der leidenden Mutter Trost vom Himmel zukommen lassen und zwar sollte ein Engel der Spender sein. Im Laufe der Arbeit sah er genau, daß er so dem Gedanken nicht erschöpfenden malerischen Ausdruck verleihen könnte. Er änderte und änderte, ließ zeitweilig den oberen Teil des Bildes ganz fort, und schließlich steht heute doch die Pietà mit dem schrecklichen symbolischen Engel vor

uns: Böcklin hatte sich allzu sehr in das Literarische seiner Idee verrannt.

Ein Brief des Künstlers vom August 1877 an den früheren Direktor der Nationalgalerie Dr. Jordan gibt ein Kapitel aus der Geschichte des Bildes. Böcklin erzählt hier, wie er dem von trauernden Kindern umgebenen Engel anfänglich ein Symbol des Trostes in die Hand gegeben habe, doch sei das trostlos konventionell gewesen. Später habe er die Kinder fortgelassen, weil ihr müßiges Mitgefühl kein Gleichgewicht zum großen Schmerz der Mutter gebildet hätte und auch durch den tröstenden Engel überflüssig gemacht worden sei. Der Engel allein habe ihn aber ebenfalls nicht befriedigt, denn der Zuschauer glaube nicht an ihn, weil zu der realistischen Szene unten nur Wirkliches passe. Er gebe daher nichts als die Mutter über der Leiche des Sohnes.

Das endliche Bild zeigt ja außer dem Engel auch die trauernden Kinder. Setzte Böcklin den Engel ins Bild, so mußte er in der Tat auf die Kinder zurückgreifen. Der Engel allein hätte dem unteren Teil des Bildes kein Gegengewicht geboten, wäre kleinlich erschienen. Durch die Beigabe der Kinder hat Böcklin außerdem Gelegenheit, oben eine weitere und stärkere Helligkeit auszubreiten, die zu den blauen Tönen der unteren Hälfte einen guten Kontrast bildet. Um die beiden Hälften zu verbinden, langt die linke Hand des Engels tief nach unten. Und zwar führt Böcklin die Hand in der Richtung der Diagonale, wodurch der Anschluß an die Kopf- und Armlinie der Maria und schließlich an das Haupt

von Christus erreicht wird. Dieser lineare Zusammenhang des Oben mit Maria und dem Heiland ist nun allerdings notwendig; er allein vermag aber der Darstellung nicht den genügenden Halt zu geben, da die kurze Diagonale gegenüber den starken Horizontalen wenig besagen will. Weit verfehlter noch ist der Engel als Träger einer inhaltlichen Aufgabe. Denn er wirkt — wie es Böcklin ganz richtig erkannt hatte — als bloße Personifikation eines Begriffs, als Symbol. Der Grund, den Böcklin hierfür angibt, ist rein äußerlich richtig, geht aber nicht tief genug. Es ist schon wahr, daß wir nicht an den Engel glauben, weil er als nur Begriffliches zu einem Wirklichen steht. Doch die Aufgabe Böcklins war ja gerade, das Begriffliche zum Wirklichen, das heißt Anschaulichen, zu erheben.

Reales und Begriffliches sind zwei Welten, die sich gewiß nicht im Kunstwerk vertragen: eben daher rühren die literarischen Bilder. Doch der ganze Fortschritt der bildenden Kunst liegt darin, daß uns immer mehr Begriffliches zum Realen wird. Unsere Kulturstufe verlangt ja überhaupt ein Fortschreiten vom Begriff zur Anschauung. Wohl gemerkt: das ist kein Zurückschreiten zur Anschauung. Denn die Anschauung als V o r a u s s e t z u n g des Begriffs hat nicht das Erkennen des Dinges, sondern seine Unterscheidung von anderen Dingen zum Zweck. Auf dieser früheren Stufe handelt es sich weit mehr um Verständigung der Menschen unter einander als um Verständigung der Menschen mit den Dingen.

Im Grunde stehen alle Begriffe unserem Gesichtssinn gleich fremd gegenüber: die Konkreta nicht minder als die Abstrakta. Auch den Begriff „Veilchen“ muß ich zunächst für meinen Wirklichkeitsbesitz ergreifen. Wer sein Außen und Innen verketten möchte, wem alles Äußere zum Erlebnis, alles Innere zum Anschaulichen werden soll, der muß streben, den abstrakten, wie den konkreten Begriff seinem Besitz an Wirklichkeit anzugliedern. Mit anderen Worten: was er sonst sieht, muß er schauen (dies ist das rechte — wenn auch ungewöhnliche — Wort für das schöpferische Sehen), und was ihm sonst totes Symbol ist, muß ihm in immer wache Versinnlichung treten. Frühere Kunstperioden konnten sich damit begnügen, den einmal glücklich ins Malerische übersetzten Begriff — das Symbol — immer wieder zu gebrauchen, heut, wo unsere Sinne reizbarer geworden sind, verlangen wir in jedem Falle eigenen Gebrauch der Sinne. Gerade das hat uns ja Böcklin im allgemeinen überreich erfüllt. Die sinnliche Aufnahme abstrakter wie die konkreter Begriffe ist unvollkommen, wenn sie nicht durch aktives Ergreifen, sondern nur durch passives Übernehmen geschieht. Je weniger Mühe dabei verwendet wird, um so wertloser das Resultat.

Was den Gebrauch des Gesichtssinnes anlangt, so waltet zwischen dem Künstler und dem künstlerisch empfindenden Beschauer kein Artunterschied, sondern ein Gradunterschied. Weil dem Künstler die sichtbare Welt in vollerer Klarheit vor Augen liegt, führt

er, während der andere geführt wird. Beide aber erobern sich ein Stück Welt. Der bloße Genießer steht von beiden entfernt. Er läßt sich vom Kunstwerk überwältigen. Ihn packt nicht ein Teil der Welt im Kunstwerk, sondern das Kunstwerk selbst als Gemachtes. Er vermag ein einzelnes Kunstwerk fein zu verstehen, feiner manchmal als der Künstler, aber er begreift niemals das Ganze der Kunst. Er sieht das Formale, doch er erkennt nicht, wie der Inhalt zur Form wird.

Der Inhalt wird zur Form — das heißt: Irgend ein Begriff verbrennt vor dem Künstlerauge gleich Stroh vor Feuer, reine Anschauung zurücklassend. So überführt der Künstler das Chaos der Empfindungen, die mit dem Begriff verbunden waren, in sichtbare Form, in Form, die ihm nichts Äußerliches ist, sondern die eigentliche Eroberung der Welt. Denn die Welt selbst ist ihm sichtbare Form. Mag der Dichter oder Musiker eine andere Vorstellung von der Welt haben — der erste, indem er etwa Sein und Denken als identisch setzt und so erklärt: Im Anfang war das Wort; der zweite, indem er die Welt als Willen, die Musik als Abbild des Willens betrachtet —, immer bleibt doch die Vorstellung des bildenden Künstlers die unmittelbarere, diejenige, die uns am meisten erwärmt. Und wenn den bildenden Künstler als Eroberer des Sichtbaren bei Formung eines Teils der Welt immer aufs neue die innere Geschlossenheit des Ganzen erfaßt, so sehen wir bei solchem Gestaltungsakt einem Vorgange zu, der an die urnaive,

aber für uns gerade deshalb urwahre Schöpfungsgeschichte gemahnt.

Die auf den ersten Anblick gewiß befremdliche, jetzt aber wohl verständliche Behauptung, daß Begriffliches, kurzweg Gedankliches, in jedem Falle durch die bildende Kunst dargestellt werden könne, bedarf freilich der Einschränkung: sie gilt bedingungslos nur für die Malerei. Denn die Plastik, die doch auf die Darstellung der Körperformen von Mensch und Tier angewiesen bleibt, vermag so nicht alles Sichtbare zu bilden. Von der Architektur, deren Wirkung weniger auf der Form als auf dem Zusammenklang der Formen beruht — auf der Dynamik gleich der Musik — wird natürlich ganz abgesehen. Die Zeichnung schließlich kann zwar ebenso wie die Malerei alles Gedankliche darstellen, aber es handelt sich bei ihr — wie schon mehrfach hervorgehoben — um eine andersartige Durchdringung des Motivs. Man kann nicht sagen, daß die im Vergleich zur Malerei unrealistische Schwarzweißkunst Gedankliches nicht völlig auflöst, man wird sich vielmehr dahin äußern müssen, daß sie Gedankliches reiner als Gedankliches gibt. Durch das mehr Schemenhafte der Darstellung trägt hier nämlich das Anschauliche deutlichere Zeichen seiner Herkunft vom Spirituellen an sich.

Im Gegensatz zum Gedanklichen sind bestimmte Situationen durchaus nicht immer für die Kunst zu gebrauchen. Oftmals kann sie der Künstler sicherlich in reife Form überleiten: bei einem Leibl wird zur prachtvollsten Malerei, was bei einem Kitschmaler zum hübschen

Genrebildchen geworden wäre. Oft genug aber wird ein rechtes Kunstwerk sich nicht schaffen lassen, weil die bildhafte Gliederung des Vorganges nicht herzustellen ist. Es gilt demnach die anscheinend merkwürdige, im Grunde selbstverständliche Tatsache, daß eine Kunst, die nach Sichtbarem langt, gegenüber Vorgängen unfreier ist, als gegenüber Gedankenverbindungen. Man steht frei nur zu dem Andersartigen, niemals zu dem Verwandten.

In aller Kürze sei am Ende dieser Erörterungen an die Konsequenz erinnert, die sich für die Malerei deutlich aus ihnen ergibt: die Nurimpressionisten sind einseitige Künstler, denn sie ziehen, abgesehen davon, daß sie die Impression nicht zum Bilde ausweiten, den Umkreis ihrer Kunst zu eng; die Symbolisten — als Leute, die mit Symbolen wirtschaften, — sind geradezu Nichtkünstler.

Die Pietà zeigt an Unkünstlerischem außer dem Engel, der so poetisch über die Wohltat des Trostes zu reden weiß, schlimme Zusammenstellungen von Farben: das Bild kann deshalb den Übergang zu Böcklins koloristischen Brutalitäten vermitteln. Vorher aber sei etwas berührt, das für Böcklins Poetasterei zu Unrecht ins Feld geführt wird — seine Überzeugung von den sogenannten Seelenwerten der Farbe. Böcklin meint damit seelische Eindrücke, die von bestimmten Farben und Farbenstimmungen erzeugt werden. Ein paar Beispiele: Blau wirkt geheimnisvoll, Grün wirkt leicht schreiend. Ohne Weiß läßt sich niemals eine elegante Wirkung er-

zielen. Violett hat in der Landschaft etwas Wehmütiges. Rosa und Grün; Rot und Gelb; Mennig und Weiß; Rot, Gelb und Blau wirken heiter. Schwarz und Gelb; Schwarz und Blaugrün; Violett und Grün; Grün, Schwarz und Weiß wirken ernst.

Stolz verkündet Meier-Graefe zu diesem Thema: „Verwechselung physiologischer Wirkungen mit seelischen.“ Als ob nicht gerade das Merkwürdige hier wie in ähnlichen Fällen darin bestände, daß Physiologisches sich mit Seelischem verbindet! Der Herr Sachverständige für moderne Malerei scheint die Elemente der Psychologie nicht hervorragend zu beherrschen. Ein gewisses Grün wird ganz allgemein als schreiend, ein gewisses Blau als geheimnisvoll bezeichnet, eben weil die Farbe bei der Betrachtung ohne weiteres diese Gefühle auszulösen pflegt. Wenn schon Herr Jemand seelische Eindrücke bei einzelnen Farben gewinnt, wird der Maler sicherlich weit zahlreichere und weit subtilere Empfindungen haben. Daß Böcklin hier besonders fein empfand und daß er im Gespräch gern auf den Gegenstand zurückkam, zeugt, wie wenig Anderes, von seinem starken Gefühl für die Farbe.

Verschafft Böcklin den Seelenwerten der Farbe Eingang in seine Kunst, so will er damit dem Beschauer keine literarischen Rätsel aufgeben; er will im Gegenteil das Inhaltliche so vollständig wie möglich ins Malerische übersetzen. Ein Seelisches, das ganz und gar dasselbe ist wie ein Farbiges, steht gewiß in weitester Entfernung vom „Poetischen“. Böcklins Verfahren wird

auch nicht zur Spielerei; abgesehen davon, daß er natürlich nicht jede Farbennuance als festliegenden seelischen Wert empfindet*), hetzt er den ihm vertrauten Seelenwert einer Farbe nicht zu Tode. Soll heißen, er versteift sich für eine bestimmte Stelle des Bildes nicht auf eine bestimmte Farbe, sondern er verwendet jede Farbe immer in Rücksicht auf die malerische Wirkung des ganzen Bildes. Ein schönes Beispiel bietet Odysseus und Kalypso von 1883 im Museum zu Basel. Das Bild hat überhaupt nur drei sprechende Farben: den blauen Mantel des Odysseus, den roten Mantel der Kalypso und das Braun der Felsen. Hier ist das Rot als ein Feuriges, das Blau als ein wehmütig Verdüstertes, an sich Träger eines seelischen Ausdrucks. Niemals aber würde das Blau und das Rot in diesem Ton und in dieser Anordnung sich finden, hätten die Farben nicht eine wichtige Funktion im Bilde. Während das tiefe Blau in das Bild hineinführt und so den Blick in die Ferne zieht, in die Odysseus hinausträumt, hat das Scharlachrot die entgegengesetzte Aufgabe: es soll den Beschauer derart fesseln, daß er die Gestalt vorn im Bilde nicht aus dem Auge läßt und so gezwungen wird, nach ihrer Ergänzung zu suchen. Über das Braun

*) Sehr übertrieben ist folgende Äufserung Floerkes: (S. 58) „Dabei ist . . die gröfstmögliche Ausnutzung und Anspannung der Farbenskala seine ganze Freude. Für ihn sprechen alle Farben und wiederum übersetzt sich alles, was er auch äufserlich oder innerlich . . . wahrnimmt, in Farbe. Ich bin überzeugt, dafs für ihn z. B. ein Trompetenstofs zinnoberrot ist.“ Der zinnoberrote Trompetenstofs kommt also auf des Konto Floerkes, nicht auf das Böcklins, wie Meier-Graefe behauptet.

der Felsen hinweg gleitet dann der Blick zu dem Dunkelblau, der Farbe, die sich mit Rot am schönsten paart. Das Braun ist neutral genug, um als Dämpfer zwischen den beiden starken Farben zu dienen und doch wieder kräftig genug, um die Aufmerksamkeit nicht erschlaffen zu lassen. Demnach ist das Bild, auf dem die Seelenwerte der Farben deutlich betont sind, vollkommen malerisch gedacht.

Worin bestehen nun die koloristischen Brutalitäten der Pietà? Das Rot des tröstenden Engels erscheint gegen das geheimnisvolle Blau der unteren Hälfte bei weitem zu grell. Dazu trägt der kleine Engel rechts ein lichtes Grün am Flügel, das in dieser Umgebung unangenehm stechend wirkt. So läßt die falsch gewählte Farbenkombination das im Aufbau schon zerrissene Bild noch mehr auseinanderfallen.

Die Verbindung Rot und Blau, die hier — in bestimmter, von der des Odysseusbildes ganz verschiedener Nuance — hauptsächlich in Frage steht, ist ja nun nicht komplementär. Dadurch wird sicherlich dem subjektiven Geschmack ein größerer Spielraum gelassen, als wenn es sich um eine komplementäre Kombination handelte, deren Klang in der Regel mindestens als voll und rein empfunden wird. Die Erfahrung lehrt indessen, daß eine gewisse Anzahl von Kombinationen fast in jedem Falle von geschulten Augen gleichmäßig beurteilt werden: es sind dies die sogenannten guten und schlechten Kombinationen. Dazwischen stehen die „bedenklichen“. Sie lassen sich eigentlich erst dann bewerten, wenn sie durch das Hinzutreten einer oder mehrerer

anderer Farben beeinflußt werden. Da solche Beeinflussung durch neue Farben aber auch bei den guten und schlechten Kombinationen — ob komplementär, ob nicht komplementär — in stärkerem oder geringerem Grade stattfindet, ist beim Kunstwerk entscheidend für die Beurteilung immer die gesamte Farbenharmonie. Doch wer nun das subjektive Urteil wieder zum unumschränkten Herrscher machen wollte, muß bedenken, daß die Grundlage jeden Bildes eine binäre Kombination oder eine Farbentrias bildet und daß man, da auch die Verbindungen dreier Farben neben bedenklichen bestimmte gute und schlechte Kombinationen aufweisen, wenigstens einen Rückhalt an einem Allgemeinen hat (das natürlich wie jedes Allgemeingefühl nicht von Ewigkeit zu Ewigkeit währt).

Daß Böcklin sehr wohl die Bedeutung der leuchtenden Farben kannte, ist früher erwähnt worden. Manche seiner Farbenkombinationen, die in matten Tönen dargeboten uns sicher mißfallen würden, haben in dem glänzenden Vortrag etwas ungemein Festliches. Wollen wir ganz gerecht sein, so bleiben im Grunde garnicht so viele Bilder, deren Farbenzusammenklang geradezu unangenehm auf uns wirkt. Solche Bilder gehören sämtlich den letzten Perioden des Künstlers an. Meier-Graefe hat daraus geschlossen, Böcklin sei in den Farben immer brutaler geworden. Ein recht voreiliger Schluß; denn die angeführte Tatsache erklärt sich ungeheuer natürlich. Böcklin hat im Anfang seines Schaffens von Farbenakzenten nichts gewußt, er hat nur verhältnis-

mäßig stille Harmonien gestaltet. Und weil er nichts wagte, fehlte ihm auch die Gelegenheit, etwas zu verüben. Bei seiner späteren koloristischen Kühnheit hätte er aber wahrhaft Übermenschliches geleistet, wäre er niemals fehlgegangen. Daß sein Weg gerade in der Farbengebung stets nach oben stieg, haben wir im Vorhergehenden ausführlich erörtert.

Von den Bildern der Nationalgalerie zeigen weiterhin die Gefilde der Seligen (1878) peinliche koloristische Härten. Das Bild hat große Schönheiten, wozu die Komposition — mit Ausnahme der in den Winkel gedrückten Najaden — und der weite Blick in die Ferne gehört. Schlimm ist aber, wie der himbeerrote Schleier der Nymphe vorn zu dem gelbroten Gewand des einen Weibes im Hintergrunde gesetzt ist; ferner fällt das krasse gelbe Haar der lockenden Najade ebenso aus dem Bilde heraus wie der braune Leib des Kentauren.

Und nun ist da noch das Bild der Frau Fiedler in der Nationalgalerie. Es ist eine schmerzliche Pflicht über seine Farben zu reden. Das Blau des Himmels, das Violett des Kleides, das Grün des Umhangs, das Braungelb des Pelzwerks ergeben in ihrem harten und trockenen Auftrag einen scheußlichen Mißklang. Etwas Böseres hat Böcklin niemals gemacht.

Aus etwas früherer Zeit (1876) ist die Flora bei A. vom Rath in Berlin als böses Sammelsurium schreiender Farben zu erwähnen. Vor allem steht der violette Mantel des blumenstreuenden Weibes schauderhaft zu dem hellen Blau des Himmels, dem sammtenen Rotbraun der Schuhe

und dem dunklen Grün des Rasens. Die hier und dort auf den Rasen geworfenen gelben Lichter, die augenscheinlich das Grün zum Gelbgrün — der Komplementärfarbe des Violett — abwandeln sollen, wirken nicht schlecht, wirken aber doch nur stellenweise.

Ist Böcklin in den siebziger Jahren manches Mal irregegangen, weil er ganz neue Wege zur Koloristik einschlug, so verstieg er sich in seiner letzten Periode — wie wir eben schon betont haben — hin und wieder, weil er auf diesen Wegen allzuweit in die Höhe wollte.

Das vielgerühmte Vita somnium breve (1888 Museum in Basel) erscheint mir in den Farben gänzlich verfehlt. Böcklin wollte hier das Höchste an Farbigkeit erreichen, und er läßt doch nur ein feiner empfindendes Auge vor greller Buntheit zurückschaudern. Man sage nicht, daß wir uns auch daran gewöhnen werden. Der Haufe hat sich daran „gewöhnt", wahrscheinlich weil das Bild so schön bunt ist. Wir anderen aber werden so lange nicht dafür eintreten, als uns nicht die Wiedergabe sämtlicher Farben des Spektrums auf einer Tafel das Endziel der Kunst bedeutet. Denn die Farben des Bildes angeben, heißt die Spektralfarben herzählen. — Hier versagt selbst die ausgleichende Kraft der glänzenden Farbe.

Auch in der Komposition ist übrigens das Gemälde keineswegs hervorragend. Es war ein unglücklicher Gedanke, die Gruppe des Todes — gewissermaßen den Gipfelpunkt der Darstellung — in kleineren Dimensionen zu geben als das Übrige. Das putzige kleine Männchen,

das da mit einem Prügel nach dem armseligen Greislein schlägt, wirkt geradezu komisch.

Gleichfalls im Baseler Museum befindet sich das in der Farbe verunglückte Selbstporträt vom Jahre 1893. Aufrecht steht der Künstler mit Pinsel und Palette vor einem angefangenen Bild. Die Jacke ist rötlichblau, die weiße Hose blaukarriert, der Schlips rot und gelb gestreift. Die Wand zeigt braunrote Farbe. Ein grüner Vorhang fällt hinten zur Erde. Aus den Farben der Palette sticht ein starkes Blau und ein starkes Rot hervor. Ist schon diese Farbenzusammenstellung (Böcklin à la Bajazzo!) höchst unerfreulich, so wird das Mißbehagen noch durch die allzu verschiedenartige Sättigung der einzelnen Farben erhöht. So ist z. B. die Farbe der Jacke gegenüber dem Blau der Hose so schwach, daß eine unangenehme flaue Wirkung entsteht. Sehr fein dagegen ist die ohne jede Pose selbstbewußte Haltung des Künstlers und der stolze freie Ausdruck seines Gesichts. Hierin — in Haltung und Ausdruck — überragt dies Selbstbildnis alle anderen des Künstlers.

Von dem Selbstbildnis der Nationalgalerie (1872) ist gesprochen worden. Aus dem Jahre 1873 stammt das Selbstporträt (Brustbild) der Kunsthalle in Hamburg: der Künstler mit auf der Brust verschränkten Armen vor einer Säule. Das Bild hat sanfte grüne und blaue Töne. Haltung und Ausdruck stimmen jedoch mit der Farbe nicht eben überein: sie sind von einer allzu betonten Energie. (Ein ähnliches Selbstporträt aus demselben Jahre bei A. Günther in Fasano.)

Ende der siebziger Jahre (wahrscheinlich 1878) entstand dann das Selbstbildnis der Sammlung v. Heyl. Es gibt sich anspruchslos und verträgt auch keine zu hohen künstlerischen Ansprüche. Mehr läßt sich sagen von dem Selbstporträt mit dem Weinglase aus dem Jahre 1885. Der Mann dort im allerkräftigsten Alter weiß, was er will. Er hebt sein volles Glas gegen die Welt und tiefste Kraft zugleich mit tiefstem Erschöpfen des frohen Augenblicks spricht aus seiner leisen Geste. Prachtvoll ist die in die Hüfte gestemmte sehnige linke Hand. Die Haltung des Künstlers aber bringt es mit sich, daß von der rechten Hand, die das Glas hält, nur ein Stümpfchen sichtbar wird, das ohne organische Verbindung mit dem Körper, in seiner unglückseligen Steifheit den Eindruck des Bildes stört.

Es folgt der Zeit nach das schon besprochene Bildnis von 1893 und schließlich ein ursprünglich für die Sammlung der Selbstporträts in den Uffizien bestimmtes, doch nicht vollendetes aus den letzten Lebensjahren. Das zeigt den alten Mann am Schreibtisch, daneben ein Fenster mit im Winde fliegendem Vorhang. Da die Ausführung zu wenig vorgeschritten ist, kann nur vermutet werden, daß Böcklin hier ein Licht- und Luftproblem habe lösen wollen.

Läßt man die Selbstbildnisse Böcklins der Reihe nach an sich vorüberziehen, so wird man mit Erstaunen gewahr, wie immer neu und immer anders der Künstler auf ihnen erscheint. Nicht nur, daß die Barttracht wechselt, nein

der ganze Ausdruck des Gesichts ändert sich in so unerhörtem Maße, daß man oft glauben mag, einen anderen Menschen vor sich zu haben. Die riesengroße Wandlungsfähigkeit Böcklins, der das unwandelbare Streben zugrunde lag, alle Richtungen seines Wesens zu erproben, wird vor diesen Bildern vielleicht am besten offenbar. Zieht man noch die von anderen geschaffenen Bildnisse Böcklins heran, so vermehrt sich unser Staunen. Nur ein Beispiel: Im Jahre 1884 malt Lenbach denselben Böcklin als langbärtigen ekstatischen Seher, der uns im folgenden Jahre auf dem Selbstbildnis mit kurzem, straffem Schnurrbart in lauterster Erdenfröhlichkeit entgegentritt. Solcher Unterschied ist natürlich nicht mit der subjektiven Auffassung Lenbachs befriedigend zu erklären.

Böcklins Rastlosigkeit führte ihn auch dazu, in Gebieten tätig zu sein, die den Bezirken der Malerei nicht angehören. Nicht nur verweilen wollte er dort, er wollte mitarbeiten. So kam er nicht selten zu Dilettantismen, zu Marotten. Von diesem Standpunkt aus ist seine Flugmaschine zu beurteilen, aber auch seine Versuche in farbiger Plastik. Dies letzte wird im Zusammenhang mit Böcklins koloristischen Verirrungen nur deshalb berührt, weil die Kritik einen solchen Zusammenhang hergestellt hat. In der Sache liegt er nicht. Die Maske der Gorgo im Baseler Museum (1887) wirkt brutal, nicht weil die Farben in brutaler Weise zusammenklingen, sondern weil die Art der Bepinselung des Gipses brutal ist. Wenn Volkmann seine Skulpturen mit leichten Farben tönt,

wenn Klinger farbige Skulpturen herstellt, indem er verschiedenfarbige Materialien zusammenfügt, so läßt sich das beides verteidigen, im Ernste aber nicht verteidigen läßt sich Böcklins Manier, Plastik in stark gesättigten Farben anzumalen. Nach seinem wenigstens diskutierbaren Ausspruch, man müsse sich beim Bemalen einer Statue von ganz anderen Gesichtspunkten leiten lassen als beim Malen eines Bildes, bei der Statue sei vor allem auf ihre Aufstellung und Umgebung Bedacht zu nehmen (Lasius S. 15), hat er sich in Wirklichkeit niemals gerichtet. In seinem Schaffen gilt das Material — gleichsam der Körper der Plastik — überhaupt nichts mehr, nur die Farben sprechen. Dadurch rückt aber das Werk trotz der viel vornehmeren Farben gleichwohl in eine Reihe mit den Figuren des Panoptikums, die das Leben nicht weiterbilden, sondern es vortäuschen wollen. Floerke, der auf langen Seiten von der farbigen Skulptur redet und damit beweist, wie oft Böcklin sich über den Gegenstand äußerte, erklärt (S. 135), es handle sich „selbstverständlich“ nie um ein Färben, sondern um das von vornherein farbig Denken. Selbstverständlich — auch eine wenig getönte Skulptur ist doch wohl farbig empfunden. Das gilt aber auch von jeder Figur im Panoptikum. Und doch ist diese so gut „überpinselt“ wie die Maske der Gorgo, weil die Farbe zur Hauptsache, das Material zur Nebensache geworden ist.

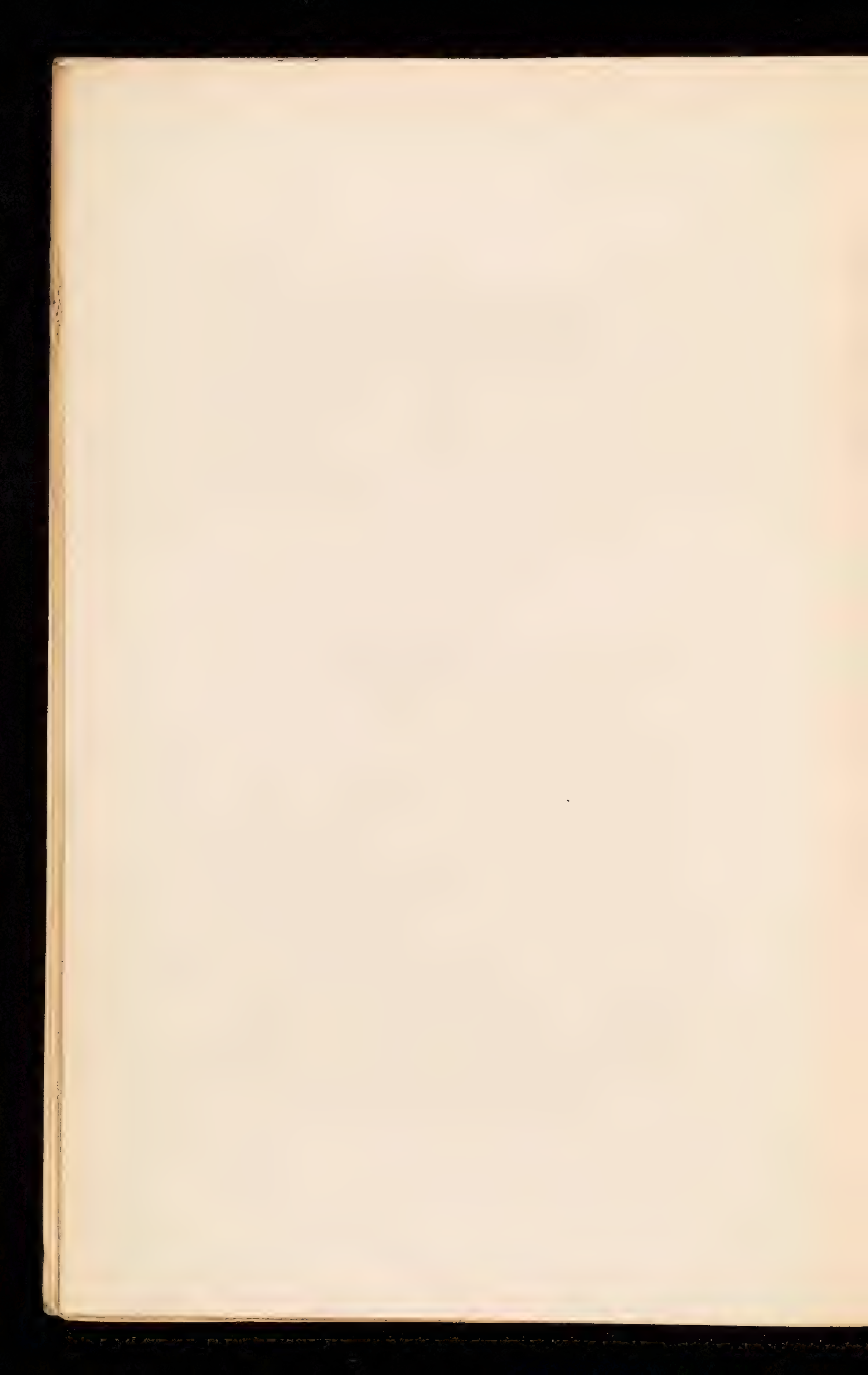
In der Kunst Böcklins spielt die farbige Skulptur keine

Rolle: die Zahl der hierher gehörigen Werke, deren Modellierung sämtlich Peter Bruckmann, der Schwiegersohn Böcklins, besorgte, ist äußerst gering. Wir mögen uns darum nicht erbosen über die unglückliche Liebe des Künstlers, sondern mögen auch in ihr seinen mächtigen Drang nach Bewältigung des Lebens erkennen.



Beilage I

Auswahl von Böcklinworten



Einführung

Meier-Graefe versucht — um noch ein Übriges zu tun — im zweiten Teile seiner Schrift aus Böcklins Äußerungen über Kunst und Künstler heraus den Maler als Barbaren hinzustellen. Es ist ja nun bekanntlich nichts leichter, als mit gelegentlichen Aussprüchen nach Gefallen zu operieren. Wir werden natürlich auf diesem Gebiete gegen Meier-Graefe nicht streiten. Wir unternehmen statt dessen ein Anderes. Die am meisten bemerkenswerten Äußerungen Böcklins über die erwähnten Gegenstände sollen ganz schlicht im Folgenden verzeichnet sein. Benutzt wurden hierbei die im Eingang genannten Bücher von Schick, Floerke, Frey, Lasius und Wuertenberger. Ad usum delphini ist nichts unterdrückt.

Wie sind nun die uns überlieferten Aussprüche Böcklins zu bewerten?

Was ein Künstler im Gespräch äußert, entstammt ja immer nur in sehr bedingter Weise seinem tiefsten Wesen. Das Momentane überwiegt. Der Künstler ist weit mehr Diener des Augenblicks als der gewöhnliche Mensch. Und vielleicht ist die Entstehung des Kunstwerks damit zu erklären, daß der vom Augenblick in Staub Ge-

demütigte wildeste Rache nimmt. Die Niederlage hat alle seine Kräfte entflammt, er unterwirft sich dem, der ihn vorher besiegt hatte. Weil aber die Augenblicke mit voller Gewalt an den Künstler herantreten, und so einer dem anderen gewissermaßen den Rang abläuft, erneuert sich dem Künstler immer wieder die Welt. Hieraus folgt, daß auch der Künstler sich immer neu auf die Welt einstellt, ihr stets mit frischen Sinnen gegenübertritt. So werden sein Urteil und sein Wollen großen — bei besonders heftigem Temperament sehr großen — Wandlungen unterliegen. Gerade bei Böcklin wird von recht schneller Veränderung der Anschauungsweise berichtet. (Vgl. z. B. Schick S. 385.)

Diese Veränderung hat aber nur in beschränktem Maße zu tun mit dem tiefsten Wesen des Künstlers. Hätte sie es unbedingt, so ließe sich die organische Entwicklung des echten Künstlers, die empirisch durchaus feststeht, nicht erklären. Wir hätten eine sprunghafte Veränderung des Wesens vor uns, wie sie bei Irren tatsächlich, bei Charlatans angeblich vorhanden ist.

In Wahrheit ist zu unterscheiden zwischen der Tatsache, daß der Künstler sich dem Augenblick hingibt, und der Art der Hingabe. Das tiefste Wesen des Künstlers wandelt sich erst, wenn die Art seiner Hingabe an den Augenblick sich wandelt. Denn es besteht nicht nur eine Art der Hingabe, sondern so viele Arten wie es Charaktere gibt, ja man könnte die Art der Hingabe als identisch mit dem Charakter setzen. Insofern nur ist die Wandlung des Wesens beim Künstler von

besonderer Stärke, als die rasche durch die Hingabe an den Augenblick erzeugte Veränderung seiner Anschauungen gleichsam abfärbt auf die Art, wie diese Hingabe sich vollzieht. Da dem Künstler die Welt in besonderem Tempo sich umbildet, wandelt sich schließlich auch in besonderem Tempo sein Wesen.

Wir haben uns nicht gescheut, vom Augenblick eingegebene Äußerungen hier vorzuführen, wenn sie nur über den Augenblick hinaus wiesen. Vor dem ganz Ephemeren, das bei der Sucht der Berichterstatter nach Ausführlichkeit zahlreich genug überliefert ist, haben wir uns freilich gehütet. Wie wenig die Urteile Böcklins oftmals auf die Goldwage zu legen sind, zeigt eine Erinnerung, die Albert Fleiner erzählt. Er war mit Böcklin in den Uffizien. Vor dem Christus des Lukas von Leyden erklärte Böcklin frischweg: „Dieses Bild hat mir in meinem Leben den größten Eindruck gemacht.“ Und nachdem er (als Maler!) so von dem Gemälde gesprochen hatte, gab er etwas später zu, es sei eine Häßlichkeit und eine Geschmacklosigkeit.

Andererseits finden sich bei jedem Künstler — im besonderen Maße bei Böcklin — Ansichten, die immer wieder betont werden, die zu den verschiedensten Lebenszeiten unter den verschiedensten Umständen in ähnlicher Form wiederkehren. Sie sind deshalb aber noch durchaus nicht in jedem Falle — das Mißverständnis liegt sehr nah — dem innersten Wesen des Künstlers entsprungen. Dies äußert sich oft viel reiner im Wechsel der Ansichten. Die gewandelten Ansichten haben ge-

glüht im Feuer des Lebens und der Seele, während die festen Ansichten nicht selten träge in einem Winkel der Seele herumlagen. Man hat sich nicht die Mühe genommen, sie hervorzuholen, weil sie nicht allzu viel bedeuteten. Und sie wurden nur deshalb ab und zu sichtbar, weil sie doch nun einmal vorhanden waren. Damit ist schon gesagt, daß sehr häufig die festen Ansichten bei weitem auch nicht die wertvollsten sind. Haben sie aber einmal starke Bedeutung für den Künstler selbst und für die Welt, so zeigt sich gerade in ihnen machtvoll die wunderbare Subjektivität des Gestalters.

An diese gesteigerte Subjektivität in den Aussprüchen von Künstlern sei kurz erinnert. In anderem Zusammenhange ist weiter unten noch die Rede davon. Je eigenwilliger ein Künstler der Welt gegenübertritt, desto eigenwilliger ist seine Meinung über die Dinge der Welt. „Kunst ist, was sich mit meiner Kunst verträgt.“ Welcher Künstler das noch niemals gedacht hat, der werfe den ersten Stein auf Böcklin.

Weiterhin ist bei Bewertung der folgenden Aussprüche an die Unzuverlässigkeit der Berichterstatter zu denken. In erster Linie kommen Schick und Floerke in Betracht. Da muß nun betont werden, daß der peinliche Schick nicht minder unzuverlässig ist als der legere Floerke. Schick vernachlässigt in seiner ängstlichen Chronistentreue jeden großen Zusammenhang, während Floerke in posenhafter Grandezza mit Vorliebe große Zusammenhänge aus dem Ärmel schüttelt. Der eine sieht den Wald vor Bäumen nicht, der andere sieht die

Bäume nicht vor dem Wald. So gibt jeder von beiden ein schiefes Bild.

Nach Floerke äußerte Böcklin über Schick u. a. Folgendes: „Er war ein ordnungsliebender, hoffnungsvoller Jüngling; ein Ungeheuer von Ordnung. Er bezog ein Stipendium für zwei Jahre und kam damit vier aus. . . . . Er zeichnet sauber und penibel. Natürlich wird unter jedes Blatt Tag, Tageszeit, Ort etc. bemerkt. Jedes wird fixiert und dann ein Stück Seidenpapier dazwischen gelegt. Er raucht nicht und trinkt nicht. . . . . . Er schenkt sich zu seinem Geburtstag einen roten Schlips, bindet ihn um, zieht seinen guten Rock an und bittet, ihn vom Zeichenunterricht (den er zu geben hätte) zu dispensieren: er möchte den Tag in Feststimmung verbringen. O dass er ewig grünen bliebe!“

Ebenso drastisch wird Floerke von Lasius beschrieben. Lasius (der in Zürich lebte) hatte gehört, Paul Heyse werde auf der Durchreise nach Italien Böcklin in Zürich besuchen. Er dachte deshalb sofort an den Dichter, als er eines Tages bei Peter Bruckmann, dem Schwiegersohne Böcklins, unerwarteten Besuch vorfand. Er sah sich den Besucher genauer an: „Flott gekleidet, braunes Sammetjackett, fliegende Krawatte, ein Lockenkopf, von dem eine Locke halb in die Stirn herabfiel, ein Spitzbart, den eine selbstgefällige Hand nur allzu oft strich, die Gestikulation etwas stark selbstbewußt, — und dieser Mann, der mit großen Phrasen und vielen Fremdwörtern nur so um sich warf, und alles für selbstverständlich hielt, — das sollte Paul Heyse sein? Ich ward ihm

nachher vorgestellt — es war Herr Gustav Floerke. .... Da öffnete sich die Tür und Böcklin erschien. Floerke begrüßte ihn überschwenglich, mit einem Schwall von Liebenswürdigkeiten. Böcklin nickte nur, guten Abend wünschend. ....“

Uns fehlt der Erzähler Böcklinscher Worte, der Gewissenhaftigkeit mit freiem Drüberstehen über dem Stoffe vereinigt. Adolf Frey, der über den Zürcher Aufenthalt Böcklins berichtet, hat diese Eigenschaften. Aber er vermochte — abgesehen von der Begrenztheit seines Themas — fast nur aus zweiter Hand zu schöpfen.

Die Einteilung, die das Folgende an sich trägt, zerreißt manches Zusammengehörige. Doch das hat sie mit jeder Einteilung gemein. Dispositionen sind notwendige Übel, fragt sich nur, ob größere oder geringere. Hier wurde auf möglichste Schmerzlosigkeit Bedacht genommen. Auch innerhalb der Abteilungen wird man eine bestimmte Anordnung bemerken.

Wo es die Präzision erforderte, haben wir die in indirekter Rede überlieferten Äußerungen in direkte Rede aufgelöst. Sonst ist nur hin und wieder des besseren Verständnisses oder der besseren Rundung wegen das eine oder andere Wort umgestellt oder fortgelassen worden.

Garnicht gebracht wurden Äußerungen, die an sich markant, doch nur in größerem, nicht allzu mitteilenswertem Zusammenhange verständlich sind. Was hat hier Meier-Graefe gesündigt! Er entrüstet sich über den Ausspruch: „Man müsse sich beim Malen der Bilder (auch kleinerer) immer vorstellen, man habe die Wand

eines Hauses zu bemalen“ (Schick S. 194), ohne zu bedenken, daß im Zusammenhang davon die Rede ist, wie der Zwang, etwas in ein gegebenes Format zu komponieren, fast stets günstig auf die Erfindung wirkt. Böcklin wollte also an dieser Stelle nicht „die ganze Konvention des Staffeleibildes streichen“, sondern lediglich das Erziehliche des fertigen „Rahmens“ betonen. Er sagt noch ausdrücklich, man solle nicht zu einem schon fertigen Projekt einen Rahmen anschaffen, sondern nach Größe und Format des Rahmens sein Bild einrichten.

Schlechterdings nicht zu verstehen sind auch einige Begriffe Böcklins, falls man nicht in die besondere Ausdrucksweise des Künstlers eingedrungen ist. Verlangt Böcklin, der Maler solle etwas erzählen oder mitteilen, so verlangt er damit keineswegs gemalte Literatur; er fordert vielmehr von seinem Künstler die Fähigkeit, d. h. das technische Können, das volle große Leben abzuschildern. Man erkennt diese Auffassung am besten aus der Behauptung Böcklins, die alten Florentiner hätten im Gegensatz zu den alten Deutschen nichts zu erzählen. Und nun denke man an Ghirlandajo oder Benozzo Gozzoli, die ja, setzt man erzählen gleich fabulieren, typische Erzähler waren. Was Böcklin an ihnen vermißt und, was er an den Deutschen findet, ist eben die Kraft, alle Schmerzen und Wonnen der Erde darzustellen. Sie waren ihm zu engbrüstig, die Florentiner, sie blieben ihm zu sehr am Nächsten, Plattesten haften. Böcklin verlangte das ganze Leben.

Der so entstehende Vorwurf ist ihm „die Sache selbst“,

auf die er immer wieder zurückkommt, und die er höher stellt als alle Farbe und alle malerische Wirkung. Wer dieses „die Sache selbst“ (auch „das Wesen der Sache“ genannt) verstanden hat, der hat Böcklin begriffen. Es ist das Ursprüngliche, das Letzte, Tiefste des Bildes — seine Idee. Aber diese Idee ist etwas Konkretes, etwas Bildhaftes, etwas zur Form Bestimmtes. Die Sache selbst heischt die Form und ist dabei schon embryonale Form. (Daher die starke Bevorzugung der Form als etwas Wesenhaftem gegenüber dem Licht als etwas Fließendem.) Diese tiefste Idee ist eben — wie immer beim rechten bildenden Künstler — nicht etwas vom Hirn in die Außenwelt Projiziertes, sondern etwas, das von der Außenwelt ins Hirn projiziert wurde. Die Außenwelt ist das Primäre; sie wird zur bildnerischen Idee, weil und insofern der bildende Künstler ein bestimmtes Stück von ihr erwählt. Die Art, in der er dies tut, kennzeichnet ihn. Böcklins Art ist — ganz allgemein gesprochen — die sehnsuchtsvolle Leidenschaft.

Und seine Inbrunst wirkt nach. Sie klammert sich bei seinen Bildern immer aufs neue an das Stückchen Welt, das ihnen zugrunde liegt, an die „Sache selbst“. Das andere versinkt. Wer ihm diesen heiligsten Willen nicht zu haben scheint, den tadelt er hart, so Feuerbach (Feuerbach gehe nicht dem Wesen der Sache nach, sondern der Farbenidee).

Das Hinabsteigen des Beschauers zu der „Sache selbst“ ist das „Denken“, wovon bei Frey (S. 121) die Rede ist. Dort heißt es: „Ein Bildwerk soll etwas erzählen und dem Beschauer zu denken geben.“ Damit

ist keinesfalls das verstandesmäßige Aufnehmen des Bildes gemeint. Denn gerade Böcklin hat zu jeder Zeit aus innerstem Erfassen heraus betont, daß der Maler nur seinem malerischen Eindruck nachgehen solle, und daß man ein Gemälde zuerst mit dem Auge genießt. (Vgl. besonders Schick S. 79 u. 128, Lasius S. 98.) Die überlegsame Art des von Frey mitgeteilten Satzes macht aber auch die Annahme einer Augenblicksäußerung zu Schanden.

Erfüllt die bildende Kunst nun ihre Aufgabe, in das Wesentliche der sichtbaren Welt einzuführen, gewissermaßen Gott als Bildner der Natur erkennen zu machen, so erhebt sie und packt zugleich. Auf diese Art gelangt Böcklin zu den allgemeinen Forderungen, die Kunst solle erheben und der Beschauer müsse beim Ansehen des Bildes sofort gepackt werden.

Alles eben Erwähnte ist einem Kritiker wie Meier-Graefe nicht offenbar geworden, konnte ihm nicht offenbar werden, weil ihm Böcklin nichts sagt. Es ist für die Beurteilung nicht gut, wenn wir den Dingen zu nahe sind — und zwar gilt dies in besonderem Maße von Werken der Kunst, also von Werken der Seele — es ist aber noch viel schädlicher, stehen wir allzuweit entfernt von ihnen. Um ein früher in diesem Buch gebrauchtes Wort zu variieren: Wir sollen als Kritiker nicht mit den Dingen verwandt, aber mit ihnen befreundet sein. (Freundschaft ist Stellungnahme, nicht Austeilung von Lobsprüchen!) Fühlen wir diese Freundschaft nicht, so können wir im höchsten Sinne die Dinge überhaupt nicht beurteilen. Wir vermögen zu

sagen, daß sie uns mißfallen, mehr nicht. Das Mehr verlangt seelische Beziehung zum Werk, sonach Erleben des Werkes. Es ist einer der schlimmsten Schäden unserer Kritik, daß sie über Dinge ein Urteil abgibt, die nicht zu ihr sprechen. Hätte Meier-Graefe dies bedacht, so wäre sein „Fall Böcklin" vielleicht unverfaßt geblieben.

Anders verhält es sich mit — sagen wir — Privaturteilen. Sie können uns wertvoll sein, auch wenn das Urteil an sich keinen Sinn hat. Es kommt uns dann nicht auf das Urteil an, sondern auf den Menschen, der es fällt. Die Urteile bedeutender Künstler geben uns oft den besten Aufschluß über ihr Wesen.

Wir haben deshalb im Folgenden auch so verständnislose Urteile Böcklins aufgenommen wie etwa das über Signorelli. Böcklin hat Signorelli aus demselben Grunde nicht verstanden, aus dem er Marées nicht verstanden hat. Signorelli rang nicht wie Böcklin um das Bild, sondern zunächst um den Menschen im Bilde. Dieses „mühselige geduldig neben einander gezeichnete Zeug" war die riesige Tat eines ganz Einsamen, der erst nach langen Jahrhunderten einen Nachfahren hatte — eben Hans von Marées. Weiteres über das Verhältnis von Böcklin zu Marées wird in der zweiten Beilage gesagt werden.

So erwächst uns aus den Worten Böcklins, ob wir ihnen mit Kopfschütteln begegnen oder nicht, eine tiefere Kenntnis des Künstlers. Und wohl auch — trotz allem — ein tieferes Verständnis für die Größe des Mannes.

Aussprüche über Kunst

I. Allgemeine Aesthetik

Kunst ist nichts anderes als ein ewiges Kämpfen gegen das Bestehende. (Lasius S. 129)

*

Die Kunst unterscheidet sich von der Natur dadurch, daß sie lediglich das Wesentliche bietet und alles Überflüssige ausscheidet. (Frey S. 132)

*

Es gibt nur eine künstlerische Naturwahrheit, und die hat nichts zu tun mit der alltäglichen Naturwirklichkeit. (Lasius S. 126)

*

Wer in die Kunst Tendenz bringt, der ist eben kein Künstler. (Floerke S. 214)

*

Das ist ja gerade das Große in der Kunst, das Unendliche, — daß jeder das Wichtige wo anders findet. Es gibt Gott sei Dank nicht eine Lösung für jedes. (Floerke S. 235)

*

Wenn der Maler nicht malen darf, was ihm einfällt und wies ihm ums Herz ist, dann ists besser, man hängt die ganze Kunst an den Nagel. (Lasius S. 92)

*

Der Maler sieht und lebt mit den Augen. In ihm klingt irgend etwas, das verbindet sich mit den Formen und Farben, belebt das Angeschaute und wird dadurch zu etwas Bestimmtem. (Floerke S. 52)

*

Man muß im Bilde nur dem malerischen Eindruck und den malerischen Empfindungen nachgehen und sich nichts anderes dabei denken; das hätten die Kunstgelehrten aufgebracht. (Schick S. 79)

Vgl. dazu:

Der Maler soll sich nichts . . . denken, sondern nur seinem malerischen Eindruck nachgehen. (Schick S. 128)

*

Ein Bild muß für das Auge und nicht für den Verstand gemalt werden. (Lasius S. 115)

*

Ein Gemälde genießt man zuerst immer mit dem Auge; erst nachher mit dem Verstand. Die farbige Erscheinung ist die Hauptsache; wird diese vernachläßigt, so gibts kein Gemälde. (Lasius S. 98)

*

Man sollte keinen Bildern Namen geben müssen. Das Wesentliche, worauf es dem Maler ankommt, wird ja da-

durch doch nur gestreift, die Entstehungsart verschleiert oder gefälscht. Man nimmt den Stoff, der auf der Straße liegt — und mit dem sich wohl die Unfähigkeit deckt — für den Autor, der etwas zu sagen hat. Was er geschaut, was er empfunden hat — das aber sieht niemand, danach fragt keiner. (Floerke 32/33)

*

Beim Malen kommt alles auf scharfe Vorstellungskraft an. (Schick S. 142)

*

Nur mit erhöhter Vorstellungskraft bekommt man ein Bild fertig; und diese Vorstellungskraft wächst durch Beobachtung. . . . . . Man muß sich überall nach dem Grund des Wohlgefallens fragen, den eine Erscheinung ausübt; hat man diesen erforscht und die Erscheinung ganz begriffen, so sitzt sie für alle Zeiten fest im Gedächtnis. (Schick S. 383/84)

*

Nächst dem Zusammenfassen seiner Vorstellungen und Mittel besteht die Kunst in dem Erkennen und Hinauswerfen des Überflüssigen. . . . Nur nicht phantasievoll sein wollen — die Phantasie braucht man schon genug ad hoc, um das Wesentliche lebendig zu machen. Nur nicht geistreich, sondern einfach, nicht künstlich, sondern natürlich! . . . Man macht meist zu viel. In allen Künsten. Was bleibt z. B. klar und sicher im Gedächtnis? Immer nur das Bestimmte, Einfache. (Floerke S. 51)

*

Ein Künstler muß stets darauf achten, daß sich sein Gefühl und sein Verstand gleichmäßig entwickelt, und einer, der zu Sentimentalität und Idealismns neigt, sollte gerade ein nüchtern bewußtes, naturalistisches Studium einschlagen. Man muß durch stetes Studium und Beobachten den Geist rege und beweglich halten und muß suchen, alle Anlagen zu entwickeln, die die Natur in einen gelegt hat, ohne Furcht, sich durch zu große Vielseitigkeit zu zerstückeln. . . . Man kann sich in jedem Orte der Welt, natüilich auch in Deutschland, weiterbilden und Schönes schaffen. Man muß nur nicht seine Ideen in die Natur hineintragen wollen, sondern sich von der Gegend selbst anregen lassen. Im anderen Falle kann man vielleicht die ganze Welt durchreisen und doch nichts Passendes finden. (Schick S. 81/82)

*

Böcklin sagt nicht „richtig“, sondern „deutlich“. (Floerke S. 100)

*

Heiterkeit im Leben und in der Kunst zu suchen, muntert Böcklin immer wieder von neuem auf. (Schick S. 208)

*

Die Malerei soll stets nur Erhebendes und Schönes oder doch unbefangene Heiterkeit darstellen wollen und nie Elend. (Schick S. 200)

*

Wie es die Aufgabe der Dichtung ist, Gedanken in uns zu erzeugen, die der Musik, Gefühle auszudrücken

oder hervorzurufen, so soll die Malerei erheben! Ein Bildweık soll etwas erzählen und dem Beschauer zu denken geben, so gut wie eine Dichtung, und ihm einen Eindruck machen, wie ein Tonstück. (Frey S. 121)

*

Der Beschauer muß beim Ansehen des Bildes sofort gepackt werden. Alles, was man darstellt, muß man mit Liebe darstellen. Alles muß einen Sinn haben, Zufälligkeiten dürfen nicht mit unterlaufen. Die Kunst soll die Seele erheben. Man kann sogar das Häßliche darstellen, wenn es als Mittel zum Zwecke bedingt ist. Die Leidenschaft, ja auch die Wahrheit muß so viel wie möglich mit jener Schönheit umkleidet sein, welche die Atmosphäre und das Wesen der Kunst ist. (Lasius S. 40/41)

*

Nur eine gewisse Wahrheit wirkt ergreifend. (Schick S. 109)

*

Gespräch Jakob Burckhardts mit Böcklin.

Burckhardt: Man müsse der Kunst Konzessionen machen und das Herbe versüßen! Worauf Böcklin geantwortet: Heutzutage gebe es leider sehr viele, die nur von solchen Konzessionen lebten. Man müsse ein Sujet gerade ganz schroff wahr hinstellen, dann schlüge es durch. (Schick S. 281)

*

Wer immer das gleiche macht, ist ein Schweinehund. Kein Mensch, so lange er sich Künstler nennt, kann eine

Manier haben. Man bleibt keinen Tag derselbe. (Floerke S. 204)

*

Ich muß den Beschauer durch die geschickte Zusammenstellung geeigneter Momente in die Stimmung zu versetzen verstehen, in der er sich unter ähnlichen Verhältnissen in der Natur befand, dann klingen in ihm alte Erinnerungen, und es werden die gleichen Empfindungen wieder in ihm wach. (Lasius S. 139)

*

In Italien entwickelt man sich fortwährend und sucht Probleme zu lösen, während man in Deutschland wohl auch vorwärts kommen kann, aber nur in einer beschränkten Weise. Man schafft allerdings mehr, sucht aber nur das früher Erworbene auszubeuten. (Schick S. 170)

*

In Italien sind die Farben in der Natur viel mehr ausgesprochen als bei uns, und man hat dort eine unerschöpfliche Fülle reizender Motive, die den Künstler zum Malen anregen. Es ist mehr Poesie in der Natur. (Lasius S. 105/06)

*

Eine wahrhaft monumentale Malerei soll wie eine große Improvisation sein. (Floerke S. 126)

II. Angewandte Aesthetik (Forderungen an das Bild)

1. Anlage und Ausführung des Bildes

Man soll um Gottes willen nicht am unrechten Ort zeigen wollen, daß man ein fleißiger Schüler war, daß man Kenntnisse erworben hat, zeichnen kann etc. Für solche Knabenrenommistereien hat das einheitliche künstlerische Wollen keinen Platz. Alles an seiner Stelle. (Floerke S. 81)

*

Herausfinden der Ursachen des Malerischen in Natur und Kunst ist Hauptaufgabe eines Kunstjüngers, und er versäume nicht, es fortwährend zu üben. (Schick S. 192)

*

Technik! Technik kann jeder Schafskopf haben, kann jeder lernen. (Floerke S. 208)

*

Das Studienmalen sollte verboten werden. Im Atelier hat man nachher doch ganz was anderes, kann die Studien nicht brauchen. Auch vom mnemotechnischen Standpunkt ist Studienmalen ein Unsinn. So einer, der immer nur den augenblicklichen Schein abmalt, lernt nichts, ist das nächste Mal wieder hilflos. . . . Vorstellung ist nötig, Nachahmung tötlich. (Floerke S. 84/85)

*

Bei nichts braucht man so wenig zu denken, wie beim Aktzeichnen. (Floerke S. 228)

*

Wer auf der Akademie einen fleißigen Studienkopf

heruntermalen gelernt hat, kann ja auch das, was die Leute ein ähnliches Porträt nennen, machen. (Floerke S. 89)

*

Böcklin meinte . . . . . . bei dem Bestreben, es möglichst schön durchzubilden und anzuordnen, würde das Bild [die beiden Leonoren von Schick] viel eher den Eindruck der Einfachheit machen. Es wird dann nicht direkt die Natur geben, wohl aber den Eindruck, den wir von der Natur haben. Man müsse sich nur immer über die Ursachen bewußt und klar zu werden suchen: warum etwas schön sei. Wie viele haben das Atelier voll schöner Studien, arbeiten von früh bis spät und bringen doch nichts Gescheites fertig, weil sie bei allem Fleiß sich doch nie über die Ursachen der Schönheit klar geworden sind. Es ist oft viel besser, keine Studien zu malen, sondern sein Gedächtnis zu üben suchen und alles von dem erwähnten Standpunkte aus zu beobachten. Dann kann man auch getrost aus dem Kopfe malen, ohne zu befürchten, manieriert oder allgemein zu werden. Die nur werden manieriert, die sich mit einigen allgemeinen Erfahrungen begnügen und diese auszubeuten suchen, ohne in der Natur weiter zu streben. (Schick S. 120)

*

Es ist wohl gut, von Zeit zu Zeit direkt von der Natur etwas auf das Bild zu bringen; man muß es aber nachher aus dem Kopf nach Gutdünken verderben und seiner Idee anbequemen. (Schick S. 22)

*

Man kann in ein Bild etwas nach der Natur hineinmalen, aber man wird es immer wieder zugunsten des Bildes verderben müssen. (Wuertenberger S. 4)

*

Man kann ein Bild in ganz einfachen Farben fertig machen und braucht gar nicht so starke Farbmittel, wie z. B. grün Zinnober zum Gras, blau gemalte Luft usw. Es würde vielleicht nie einer darauf kommen, solche Mittel anzuwenden, aber das Studienmalen ist der Verderb. . . . Studien nutzen einem wenig, und fast nie findet man Gelegenheit, sie anzuwenden. Beim Bildmalen jedoch erinnert man sich dann der gebrauchten Farben und Mischungen und verdirbt leicht damit die imaginäre Skala des Bildes. In Studien pflegt man alles so nachzumalen, wie man es sieht. Die Form ist die allergrößte Hauptsache in der Malerei, darum soll man von der Natur nur Zeichnungen machen. Man soll überhaupt Studien nur machen, um das Wesen einer Sache zu ergründen und um ihrer Form und Charakteristik aufmerksam nachgehen zu können; nachher soll man aber sie nicht wieder ansehen. (Schick S. 285)

*

Eine Modellstudie oder Landschaftsstudie darf man erst machen, wenn man innerlich im klaren ist mit seinem Bild, wenn es in der Form bereits feststeht. Alles, was einem aus dem Kopf von innen heraus gerät, ist mitsamt seinen Zeichenfehlern und anderen Fehlern tausendmal mehr wert, als eine noch so fleißig und noch so richtig nach der Natur gemachte Studie. (Frey S. 131)

*

Wenn man ein Bild verkörpern will, hat man zuerst einen unbestimmten Eindruck und sucht diesen immer mehr zu fixieren und dafür eine gute Form zu finden. Man versucht vorsichtig, was einem passend scheint, dazuzutun, geht dann aber immer wieder vom Eindruck aus und läßt ihn alles Ungehörige ausstoßen. Ist man über die Motive einig, so muß der künstlerische Geschmack dazutreten und sie ordnen. (Schick S. 92)

*

Jedes Bild ist eine Harmonie in sich und ohne Beziehung zu der jeweiligen äußeren Natur. Man muß im Bilde nur die relativen Farben-, Licht- und Schattengegensätze geben wollen, denn den direkten Vergleich mit der Natur hält das größte Kunstwerk nicht aus. (Schick S. 163)

*

Wenn es im Lauf der Arbeit plötzlich irgendwo fehlt, so fehlt es meistens nicht da, sondern in der Idee, von vornherein. Man sucht dann mit Schärfen, mit Durcharbeiten die Sache zu zwingen, zu etwas zu kommen, — das alles ist nur ein Verstecken, das nutzt alles nichts. Alles Sichschinden und Plagen, Schönmachen und Appretieren, Suchen usw. nutzt nichts — es fehlte von vornherein in der Rechnung. Dieser böse Punkt, wo die Mittel versagen, war übersehen. (Floerke S. 45)

*

Jeden Stoff, jeden Einfall muß man logisch durchdenken und seelisch ergründen, sonst entsteht kein glaubwürdiges Bild. (Lasius S. 125)

*

Mit aller Kraft sich auf sein Bild konzentrieren, alles außer acht lassen, was dieses nicht fördert! (Wuertenberger S. 12)

*

Ich dachte früher an alles Mögliche, was sich noch in mir ausbilden könnte. Ich bin froh, daß ich mich beschränkt habe. Ein jeder muß begreifen, was er vor allem kann, und nur das machen, und dann nicht rechts und nicht links. Ich z. B. will kein Historienmaler sein. Auch kann ich keine präzisen Umrisse machen. Ich ziehe mich also vollwissentlich auf rein malerische Wirkungen zurück, auf vage Vorstellungen aus dem Kreis dessen, was mich beschäftigt. (Floerke S. 51)

*

Es ist stets ein Gewinn, wenn im Bilde etwas überflüssig wird; dadurch wird nicht allein die Arbeit des Fertigmachens verkürzt und beschleunigt, sondern — was von noch größerem Wert — die Arbeit des Anschauens wird vereinfacht und erleichtert. (Schick S. 308)

*

Will sich ein Einfall, und wäre er an und für sich noch so gut, in keiner Weise in ein Bild einfügen, so warte man nur nicht lange, sondern werfe ihn resolut hinaus. (Frey S. 97)

*

Böcklin äußerte, wie Burckhardt immer meinte, es gebräche ihm an Ideen, und daß Burckhardt gar nicht begreifen könne, wie das Malen ein fortwährendes Be-

grenzen und Abschneiden überschüssiger Ideen sei: ein fortwährendes Selbstkritisieren. (Schick S. 265)

*

Zwecklosigkeit im Schmuck wirkt immer ungeschickt und bäurisch. (Schick S. 92)

*

Sich den Lichtgang des Bildes überlegen, müßte das erste sein. Der Gang des Lichtes bezeichnet, besonders bei Bildern, die auf Lichtwirkung angelegt sind, den Gang der sprechenden, interessierenden Formen und führt das Auge durch das Bild. (Schick S. 78)

*

Schicks Äußerung: „beim Anfangen des Bildes die Figuren weiter auszubilden, um der Richtigkeit ihrer Verhältnisse gewiß zu sein“, tadelte Böcklin entschieden. Man solle immer vom Malerischen ausgehen. (Schick S. 263)

*

Wo man nur irgend kann, soll man die Darstellung klaren Sonnenscheins im Bilde vermeiden, denn es zwingt einen dann zu allerhand kleinen Schatten und Reflexen, die den Zusammenhang der Lokalfarbe zerstören und überhaupt keine einheitliche Farbenwirkung aufkommen lassen. Es kann eine Figur oder ein Busch ganz gut ohne Schlagschatten vorkommen. Brauche ich Dunkelheit unterm Busch, um ihm Relief zu geben, so habe ich ja die große Willkür, dem Felsen, auf dem er wächst, eine dunkle Lokalfarbe oder dunkles Moos zu

geben und damit dasselbe Relief wie mit Schlagschatten zu erreichen. (Schick S. 271/72)

*

Schick meinte, er hätte beobachtet, daß ein Schatten desto dunkler scheint, je verkürzter er gesehen wird. Böcklin sagte dagegen: Wenn man sich auf die Beobachtung der Schatten in der Natur legt, so findet man, daß sie gar keine so große Rolle spielen, als man gewöhnlich meint. Das sachliche Interesse wiegt fast stets vor, und da bemerkt man oft die Schatten nicht. (Schick S. 382)

*

Man kann nicht licht genug malen und nicht breit und groß genug in der Form gehen. (Schick S. 286)

*

Das Dekorative ist gar nicht die Nebensache in der Kunst, als die es gewöhnlich angesehen wird, sondern eine der ersten Hauptsachen. (Schick S. 245)

*

Das Helldunkel steht noch heute im Vordergrund und herrscht als Luftperspektive. Ihr opfern die Maler eine kräftige dekorative Wirkung. Diese ist aber eine erste Anforderung an ein Bild. Will man die dekorative Wirkung nicht, so genügt ja das Zeichnen und ein kleineres Format. (Frey S. 102)

*

Das Bild muß eine geschlossene dekorative Wirkung üben. Es muß nicht nur eine Empfindung ausdrücken, sondern auch etwas Prachtvolles sein, das Schönste,

Herrschende in dem Raum, in den es kommt. (Floerke S. 69)

*

Ist mal Ton und Farbe bewußt mein Ausdrucksmittel, so muß ich, will ich nicht rein dekorativ werden, mit der Palette in diesem Sinn bewußt komponieren und modellieren. (Floerke S. 106)

*

Bei dem bloßen Ölmalen verwöhnt man sich so, daß man unfähig wird, andere Aufgaben zu lösen. Denn jede andere Technik zwingt, die Stoffe anders aufzufassen und ihnen andere, entsprechendere und wirksamere Seiten abzugewinnen. (Schick S. 201)

*

Es ist sehr wichtig, wo man beginnt. Ein Bild soll man von vorn nach hinten entwerfen, malen dagegen soll man es von hinten nach vorn, d. h. von dem Hintergrunde nach dem Vordergrund. Dadurch wird vermieden, daß man hinten im Dreck abtönen muß, weil man vorn nicht kräftig genug in die Farbe gegangen ist. (Frey S. 91)

*

Porträt. Man darf sich nicht sklavisch an die augenblickliche Erscheinung halten, sondern muß immer übersetzen und auf das Wesentliche und Charakteristische sehen. (Schick S. 254)

*

Von einer im Bilde dargestellten Person will ich doch nur das sehen, was mich interessiert, — das, was

bei ihr anders ist als bei anderen. Das kann ich nur mit sicherem, raschem Erfassen fertig bringen. (Lasius S. 95)

*

Die beste Porträtauffassung ist für den Maler immer Dreiviertel-Profil. (Lasius S. 131)

*

Böcklin meinte, sein Petrarca[1]) sei ein Stimmungsbild, deshalb habe er von Licht und Schatten ausgehen müssen. Dieses Bild (Götter Griechenlands)[2]) aber sei erzählend, deshalb müsse er von den Gegenständen selbst ausgehen. (Schick S. 44)

Vgl. dazu:

Böcklin sagte (wohl in Beziehung auf seinen Petrarca): Man sollte in einer Landschaft immer das weite Hinausgehen empfinden und gewissermaßen vom Nahen zur Ferne herumspazieren können. Das sei der Fehler bei seinem großen Bilde (den Göttern Griechenlands, obwohl dieser Titel längst aufgegeben), daß es sich von unten nach oben aufbaue. Er gab nachher allerdings zu, daß der Charakter ja auch ein anderer, mehr erzählender sei, wo man ein Ding mehr nach dem anderen genieße, nicht wie beim Petrarca alles auf einen Blick. (Schick S. 64)

*

---

[1]) Petrarca an der Quelle von Vaucluse (1867 Museum in Basel).

[2]) Götter Griechenlands, später zur Wiesenquelle umgestaltet (1868 Sammlung v. Heyl).

Fresken im Treppenhaus des Baseler Museums. Böcklin beabsichtigt bei den Kompositionen, daß alle möglichst verschieden von einander seien, damit der Beschauer immer wieder überrascht und durch Unerwartetes angeregt werde. (Schick S. 372)

*

Fresko der Flora im Baseler Museum. Böcklin meinte: Benutzung eines Modells würde das Bild nur abschwächen und die Komposition lahm machen. Er würde darum auch nie manieristisch, denn bei allem, was er zeichne, stelle er sich die Natur vor und wolle nur diese geben und dadurch käme etwas in das Bild, das zu jedem Beschauer spreche; das Wesentliche würde hervorgehoben. (Schick S. 391)

*

Fresko der Flora im Baseler Museum. Böcklin meinte: Bei der Ausführung würde er vermeiden, die Augensterne klar zu zeigen; überhaupt würde er sich den Ausdruck zerstören, wollte er anfangen, die Augen zu begrenzen. Der Blick, das geistig Sprechende, ist beim Auge die Hauptsache, nicht die Form. (Schick S. 398)

*

Bild des verstorbenen Knaben[1]). Böcklin ließ ihn erst die Blumenblätter einer zerpflückten Rose streuen und dabei das Gesicht dem Beschauer zuwenden . . . Nachher fand er es aber zu pathetisch und unnatürlich; es

---

[1]) Brustbild eines Knaben, der sich auf Wolken stützt (1869 Basel Privatbesitz).

wäre zu deklamatorisch; ein Kind benehme sich nie so. (Schick S. 323)

*

Kentauren.

Wenn man solche Kerls malt, muß man sich auch seelisch in sie hineinleben. Ein Pferdeleib mit menschlichem Oberkörper ist noch lange kein Kentaur. (Lasius S. 122)

---

2. Komposition

Komponieren ist Bedeutendmachen eines Stoffes durch Unterordnung und Unbedeutend- und Uninteressantmachen aller Nebensachen. Uninteressant und wenig in die Augen fallend ist jedoch sehr zu unterscheiden von häßlich. (Schick S. 192/93)

*

Beim Komponieren muß man nie vom malerischen Effekt ausgehen, sondern stets von der Sache selbst und darauf achten, daß diese zur klaren naturgemäßen Erscheinung komme. (Schick S. 123/24)

*

Böcklin meinte, die Farben- und Massendisposition sei stets das Erste; davon gehe er aus. (Schick S. 313)

*

Im Anfang muß man sich ganz energisch vor Dunkel und vor Farbe hüten, bis das Bild in Komposition und Form ganz unzweifelhaft und völlig durchgebildet da-

steht, und auch beim Fertigmachen des Bildes und beim Zusammenstimmen soll man nur so viel Farbe dazufügen, als die äußerste Notwendigkeit verlangt. Zu Anfang und auch später nicht mit höchster Vorsicht gebraucht, zerstört Dunkel und Farbe leicht den ganzen Zusammenhang und die Entwicklung eines Bildes für immer. (Schick S. 284)

*

Böcklin meinte, er suche sich allerdings eine Vorstellung von dem feineren Zusammenklingen der Farben zu machen und strebe dies beim Malen an, obschon er es nicht immer treffe; die Hauptsache sei jedoch Licht und Schatten und Modellation und wie die Sache dadurch zu lebendiger, vortretender Erscheinung komme. Die Farbe sei nur als ein Mittel zu betrachten, diese zu unterstützen, und so müsse sie sich fügen, wie sie dazu passe. (Schick S. 390)

*

Die Hauptsache bei einem Bilde ist die Verteilung von Hell und Dunkel; sobald diese gelöst ist, so ist das Bild fast schon fertig. (Wuertenberger S. 4/5)

*

Ein Licht kann nie einer Form Gleichgewicht halten. Eine Form ist ein Begriff, etwas Wesenhaftes, ein Licht nicht. (Schick S. 250)

*

Die Harmonie eines Bildes liegt nicht in der sogenannten braunen Untermalung, sondern in der optisch

richtigen Verteilung der Farben zur Unterstützung von Licht und Schatten. (Lasius S. 128)

*

Auf mehreren angefangenen Porträts hat Böcklin die Lichtverteilung so gemacht, daß die Lichtmasse sich in der Mitte des Bildes befindet, dabei ein kleines Dunkel, gewöhnlich in den Haaren, und ringsum Halbton und Halbschatten. (Schick S. 287)

*

Das Licht immer beisammen behalten, ja nicht zerstreuen. Wenig, aber wirkungsvoll. Licht ist immer kostbar, und breite Schatten müssen es unterstützen. (Lasius S. 116)

*

Über Licht- und Schattengebung muß man sich von vornherein klar sein. Die Farben müssen sie unterstützen. (Lasius S. 73)

*

Auf Kontrastwirkung beruht das ganze Geheimnis. (Lasius S. 20)

*

In der Natur wirkt alles nur durch Kontraste. (Frey S. 108)

*

Schatten zerreißen die Farbe. (Frey S. 113)

*

Die Hauptsache in einem Bilde ist, daß sich alles gut trennt. (Frey S. 90)

*

Raum und Ruhe muß in einem Kunstwerk sein, man muß es auf den ersten Blick überschauen können. (Lasius S. 136)

*

Böcklin meinte, es sei schwer zu definieren, was eigentlich warm und kalt in der Malerei sei. Warm sei eine angenehme, freundliche Harmonie, überhaupt vielleicht das Zusammenstimmen und Zusammenklingen im Bilde. (Schick S. 320)

*

Je tiefer, zumal bei ganzen, stehenden Figuren der Horizont, desto imposantere Wirkung. Das haben die Venezianer, besonders Tintoretto, famos verstanden. (Lasius S. 115)

---

3. Zeichnung

Und mag ein Ding auch noch so ungeschickt oder verzeichnet sein, egal, ich will in jedem Strich den Willen sehen, das ist alles, Korrektheit nichts. (Floerke S. 102)

*

Böcklin eiferte gegen das Messen im Bilde. Er messe nie, wenn er einen Fehler sehe, und verlasse sich beim Ändern nur auf das Auge. Und sei es beim Nachmessen auch falsch: Nur das Auge ist maßgebend. (Schick S. 288)

---

4. Farbe

Die Neueren malen in bescheidener, gemäßigter Skala von Farben und Tönen, damit nichts das andere störe, sonst aber strikte so, wie es in der Natur vor ihnen steht. Da ist keiner, der sich die Aufgabe stellt, eine empfundene malerische Harmonie zur Erscheinung zu bringen. (Schick S. 301)

*

Die Farbe ist bei jeder Malart etwas Sekundäres; beginnt man mit ganz neutralen Tönen und führt die Farbe ein, wenn man die Licht- und Schattenwirkung erst klar hat, so werden die feinen Übergänge und Mitteltöne sich von selbst machen. Durch das Suchen nach kleinen Tönchen und zu subtilen Abstimmungen verliert man in der Regel die frische Wirkung und plastische Erscheinung des Bildes. (Schick S. 158/59)

*

Die Palette ist nur dazu da, so weit möglich zu helfen. (Floerke S. 110)

*

Kolorismus! Unsinn. Farbe ist dann schön, wenn sie ihren Zweck erfüllt. (Floerke S. 168)

*

Man malt nicht wegen der Farben, diese sind lediglich Mittel zum Zweck, zum Erzählen. Die Farbe macht das Erzählte deutlich, und ich brauche nur so viel Farbe, als dazu gerade notwendig ist. (Lasius S. 7)

*

Die Farbe ist im Bilde zu ganz anderem Zwecke da,

als in der uns umgebenden Natur. Unsere Bildtafel ist eine Fläche, und um diese Fläche räumlich zu gestalten, muß ich ja ihren Charakter als Fläche aufheben — und dazu hat der Künstler nur die Farben; also muß ich die Farben nach ihrer optischen Wirkung, wie sie für unser Auge vor- und zurückspringen, verwerten. (Lasius S. 113/14)

*

Alles koloristische Leben hängt für die mit lichtlosem Schlamm malende Kunst von dreisten (ganzen) Farben ab, die alleinstehend übertrieben, aber durch berechnete Gegensätze, im Zusammenhange, auf das wahrscheinliche Niveau zurückgeführt erscheinen, aber doch, unmerklich, lebendiger zum Ganzen wirken, als eine direkte Übersetzung der Lichter und Schatten, der Lokalfarben und Reflexe etc. in zahme, gebrochene Palettentönchen (Floerke S. 109)

*

Die Natur arbeitet mit Fluiden, der Maler mit opaker Masse. Er kann also niemals mit der Natur konkurrieren. (Frey S. 114)

*

Es ist ganz verkehrt, die Natur nachahmen zu wollen. Da zieht jeder Maler den Kürzern. Wir haben kein Sonnenlicht auf der Palette . . . . Wir müssen unsere Farben beim Malen übersetzen und durch Kontraste ihre Wirkung sichern. Wozu haben es uns denn die alten Meister so klar und deutlich vorgemacht? . . . . Dem Maler muß das Studium der ihn umgebenden Natur nur

Mittel zum Zwecke sein. Sie ist sozusagen seine Grammatik. Vor allem aber muß er die Wirkung der Farben studieren, und nur wenn er diese Elemente künstlerisch in sich verarbeitet hat, wird er ein genießbares Bild zustande bringen. (Lasius S. 60)

*

Herzhaft drauflos, die Farben hinsetzen, wie man sie fühlt, unbekümmert um alle die Reflexe und kleinen Nuancierungen! Alles in der Natur hat lebhafte Farbe, viel schöner, als wir sie mit unseren Mitteln je herausbringen können. Die ganze Kraft unserer Palette müssen wir aufwenden, um wetteifern zu können. (Lasius S. 41/42)

*

Die Graumaler sind Esel, auf das, was sie irgend an Ausdrucksmitteln haben, zu verzichten. (Floerke S. 110)

*

Böcklin bewunderte die Schönheit einiger Farben ..... Man könne . . unglaublich farbig gehen und habe doch noch Mittel, die Farben in Schach zu halten, Buntheit zu verhindern und das Bild wieder sanft wirken zu lassen, sobald man solche brillante Farbe einführen kann. (Schick S. 177)

*

Eine Farbe hält neben einer anderen Stich, wenn sie durch Farbigkeit oder innere Lebendigkeit das Auge gleich stark erregt wie jene andere Farbe. Farben können in höchster Potenz nebeneinander stehen; bunt erscheinen sie nur, wenn sie unharmonisch gewählt sind. (Schick S. 360)

*

Wo man die Hauptwirkung haben will, muß man eine energische, ausgesprochene Farbe in ziemlicher Masse bringen. Das Auge muß von selbst dem Licht- und Farbenzuge folgen, den der Maler künstlerisch beabsichtigt hat. (Lasius S. 77)

*

Man soll sich nur immer vorstellen, man wäre nur auf die geringe Skala der Freskomalerei angewiesen und habe damit alles zu erreichen. Man ist dann von vornherein gezwungen, zu streben, alles mit Licht und Schatten zu erreichen, und dann kommt die Farbenwirkung von selbst. (Schick S. 209/10.)

*

Mit wenig Farbe farbig wirken, das ist der Witz! (Lasius S. 127)

*

Je weniger die Farben bei einander stehen und chromatisch auf einander wirken, desto brillanter ist der Effekt. (Lasius S. 80)

*

Farbige Wirkung beruht nicht auf dem An- und Nebeneinanderhäufen schreiender Farben. Gerade das Gegenteil ist der Fall. (Lasius S. 96)

*

Wie zwei Töne in der Musik noch nicht disharmonisch sind, so auch nicht zwei Farben; erst eine dritte kann sie zur Disharmonie machen. (Schick S. 66)

*

Glatt wirkt jede Farbe stärker und prächtiger. (Schick S. 91)

Wegen der schlechten Öle sind . . alle venezianischen Bilder so vergilbt, das gilt aber bei den Porträtmalern als Vorbild und Richtschnur, und sie meinen, durch so vergilbte Umgebung werde die Wirkung des Fleisches gehoben. Sie halten das Vergilbte für beabsichtigt. (Schick S. 275)

*

Durch das Vergilben der älteren Bilder (z. B. der mit Wachsfirnis überzogenen pompejanischen Malereien) gehen die feinen Unterschiede der Farben, besonders der hellen Farben, ganz verloren, da der Ton des gelben Firnisses viel stärker ist. (Schick S. 278)

*

Wiesenquelle. Böcklin machte mich [Schick] auf das Verbreiten der verschiedenen Farben, die eine Rolle spielen, über das ganze Bild hin aufmerksam. (Schick S. 342)

*

Böcklin hatte den Kopf seiner Hirtin[1]) gemalt und fand ihn zu gelblich, ohne daß er sich die Ursache erklären konnte; um dies zu mildern, gab er ihr ein blaues Kopftuch. Schick wunderte sich, daß Böcklin die entgegengesetzte Farbe dazu anwendete, worauf Böcklin antwortete: Gesetzt den Fall, der Kopf meiner stehenden Figur sei zu rot, so könnte ich dies nicht dadurch mildern,

---

[1]) Auf den Göttern Griechenlands, der späteren Wiesenquelle.

daß ich das Rot des Kleides verstärkte, sondern im Gegenteil nur dadurch, daß ich nahes Grün lebhafter machte. (Schick S. 46/47)

*

Schick fragte Böcklin, warum er einmal ein Bild mit Gummi Gutti[1]) überzogen habe; er antwortete, er habe es öfter getan, und es habe sich nichts verändert. Gummi Gutti vergeht mit der Zeit, und das vergilbende Öl tritt an seine Stelle. Er tat es, wenn die Farben im Bilde zu sehr auseinander fielen; er neutralisierte dadurch gewisse Farben und eröffnete sich wieder den Blick, wo größere Farbenkraft notwendig sei; es ist dies gerade so, wie wenn man durch farbige Gläser ein Bild betrachtet. (Schick S. 381/82)

*

Blau wirkt geheimnisvoll. Darum trägt die Maria in meiner Pietà zu Berlin ein blaues Gewand und so auf anderen Bildern Frauengestalten, die etwas Geheimnisvolles andeuten sollen. Mit Blau heißt es im Bilde sehr vorsichtig umgehen, weil andere Farben daneben leicht ins Gelbe fallen. Vor allem hüte man sich, den Himmel zu blau zu nehmen. (Frey S. 119)

Vgl. dazu die Ausführungen über die Seelenwerte der Farben im Hauptteil.

*

Die Rezepte dieser Kunstschriftsteller [Armenino etc.] nützen einem nicht viel; nur dazu, daß man einmal ihre

---

[1]) Goldgelbe Farbe, die aus einem Harz gewonnen wird.

Angaben probiert und sich überzeugt, daß nichts daran ist. Es geht alles auf technische Kunstgriffe hinaus, und das liegt dem wahrhaft Künstlerischen doch so fern. (Schick S. 223)

*

Jeder Maler sollte die notwendigsten chemischen Kenntnisse besitzen, damit er auch weiß, warum und wie er die Farben anwenden kann, ohne daß eine die andere schädigt. (Lasius S. 63)

*

Früher, da wurde den Malern noch das Handwerksmäßige von der Tradition überliefert, — jetzt aber hat man unendliche Mühe, das Richtige zu finden. Und doch ist, möglichst haltbar zu malen, die Pflicht eines jeden Malers, der es ernst und aufrichtig mit der Kunst meint. (Lasius S. 65)

---

5. Fertigstellung des Bildes

Das Schwerste am Bilde ist, die Lust nicht zu verlieren. (Wuertenberger S. 2)

*

Böcklin sagt von der Wiesenquelle, die Zeit dränge und er werde sich damit begnügen, das Bild nur in malerische Haltung zu bringen, und sich um die kleine Ausführung nicht kümmern, sondern es fertig sein lassen, sobald sich nur in allem sein Gedanke richtig ausgesprochen habe. (Schick S. 344/45)

*

Der Sehsinn kann so geleitet werden, daß wir auf einem Bilde, auf dem eine Reihe von Sachen, die in künstlerisch-logischem Zusammenhang stehen, nur durch charakteristiche, typische Merkmale angedeutet sind, diese Andeutungen sofort begreifen. Der Beschauer schließt unwillkürlich von einem Gegenstande auf den anderen. Also ist es überflüssig, einen Gegenstand bis aufs Kleinste auszutifteln. (Lasius S. 136)

*

Sieh, es lacht die Au![1])

Erst, wenn alles bestimmt dasteht, das Ganze wiegt und, was man so nennt, fertig aussieht, erst dann nach abgeschlossener und für richtig befundener Rechnung kann man sich hier und da das Vergnügen machen, seinen Erinnerungen die Zügel schießen zu lassen, — da in der im Ton stehenden Ecke die ersten Tulpen in dem dürren vorjährigen Gestäude erblühen lassen — das macht dann nichts mehr. (Floerke S. 72)

*

Das Monogramm auf Bildern muß, je nach dem Charakter und der Größe des Bildes, sowie nach der Stelle, wo es hinkommt, einen anderen Charakter bekommen, Druckschrift einmal, Handschrift das andere Mal, bald hell, bald dunkel und in den Farben verschieden. (Schick S. 22)[2])

---

[1]) 1887 Sammlung v. Heyl.

[2]) Böcklin hat sich zu jeder Zeit sehr genau nach diesem Ausspruch gerichtet. Es ist lustig, daranf zu achten, wie etwa

6. Rahmen

Das weiß jeder Maler, was sein Rahmen wert ist. (Floerke S. 77)

*

Sitzt das Bild im Rahmen, so hat man erst eine Übersicht über die räumliche Wirkung. (Lasius S. 78)

*

Das Gold des Rahmens ist die dritte Farbe, welche bei der Farbengebung und Farbenzusammensetzung berücksichtigt sein will. (Frey S. 140)

*

Das Bild soll im Zimmer oder Salon der wertvollste Schmuck und darum der Rahmen schön sein. Er soll das Gemälde zurückdrängen und muß daher starkglänzende Punkte haben: Gold im Glanze ist das stärkste Licht und zugleich im Schatten das tiefste. Zudem aber soll natürlich der starkglänzende Goldrahmen das Bild von der Tapete, von Vorhängen und so weiter isolieren. (Frey S. 141)

*

Die Wiesenquelle hat Böcklin . . mit einem Gold-

---

in dem frühen, während des Weimarer Aufenthalts (1860) entstandenen Bild Venus, Amor entsendend, das rokokohaft verschnörkelte Monogramm dem Rokokohaften der Darstellung entspricht, wie auf dem Charon von 1877 der volle Name „A. Böcklin" die Inschrift des Bootes ausmacht, wie auf der Heimkehr ein A B gleichsam in den Stein gemeißelt ist und wie auf dem Bilde mit den Halbfiguren der Armut und Sorge das Monogramm und die Jahreszahl 1890 die Betonung der Gestalten in starker Weise steigern und zugleich dem Ganzen ein belebendes Ornament hinzufügen.

papierrahmen umgeben. Das Bild sah fertiger aus, nicht wie sonst Bilder, wenn sie in Goldrahmen kommen, matt und farblos. Böcklin sagte, ein Bild von lichter Erscheinung, in dem Farbe gegen Farbe gestellt und wobei auf die bestimmende Wechselwirkung einer Farbe zur anderen gerechnet ist, würde durch den Goldrahmen nur fertiger, weil die Härte von Licht und Schatten im Goldrahmen das Bild in einen gedämpften Ton bringt, der über alle Farben Harmonie verbreitet. Ist dagegen ein Bild in Hell und Dunkel komponiert, so wirkt es gewöhnlich unfertig, da seine Gegenstände gegen den Glanz des Rahmens gering erscheinen. (Schick S. 351, 352)

Aussprüche über Künstler

I. Allgemeines

Von Künstlern.

Man kann nicht sagen: der sitzt auf der obersten Sprosse der Leiter, der auf der zweitobersten und so weiter, sondern nur: einer ist ganz oben oder ganz unten. (Frey S. 214)

*

Ich verlange vom Künstler, daß er einer der im besten Sinne Gebildeten seiner Zeit sei. (Floerke S. 52)

*

Ich sei intolerant, sagen die Leute, gegen andere Richtungen. Richtungen! Es gibt nur eine Kunst, aber so viele Individualitäten wie wirkliche Künstler oder solche, die es ehrlich werden wollen. Aber Affaristen und Leute, die sich vor ein gefälliges Stück Natur setzen, um es nachzuahmen und höchstens den Ausschnitt aus dem Ganzen, das Format, bestimmen, sind eben keine Künstler. (Floerke S, 52)

II. Ältere Künstler

Diese alten ägyptischen Bildnismaler waren sehr gescheute Leute, und sie haben die Augen aus kluger Berechnung extra groß gemalt. Deshalb nämlich, weil die Augen bei der Betrachtung eines Menschen am meisten wirken. Wir können doch nicht Hände und Beine zu gleicher Zeit anschauen.

Also wird ein kluger Maler beim Porträt stets seine Kraft auf das Gesicht und vor allem auf die Augen konzentrieren. (Lasius S. 94)

*

Obgleich Handwerker dem Stande nach, sind die pompejanischen Maler doch größere Maler gewesen, als alle späteren des 15. und 16. Jahrhunderts.

Es ist zu bewundern, mit welcher Leichtigkeit und Schönheit sie alles so anzuordnen verstanden haben, daß eines künstlerisch wirksam auf das andere war. Man erstaunt, wie groß ihre Kenntnis der malerischen Mittel war, wie sie durch Härten das eine weich und durch weiche Formen das andere hart erscheinen ließen. (Schick S. 101)

*

Die Italiener machen einen Akt anstatt einer Vorstellung und sagen: Johannes der Täufer. (Floerke S. 231)

*

Giotto . . . wie roh noch und unvollkommen und wie schlecht erhalten seine Werke! (Schick S. 209)

*

Diese Florentiner! Wenn man von den Nieder-

ländern kommt — Nacht wirds. Kinder sind sie. Beobachtungen machen gibts nicht. Nie haben sie etwas zu erzählen, etwas mitzuteilen: die Niederländer sind bis in die kleinsten Fingerspitzen voll. Kinder sind die Florentiner in der Kunst, ärmliche, hohle Gesellen sind diese Botticelli usw. Während so ein van Eyck-Schüler durchempfunden ist bis ins Kleinste, und doch all dies Kleine nur wieder aus der liebevoll durchempfundenen, alles belebenden Idee, aus dem Großen heraus, als mit dem Ganzen eins er- und empfunden ist.

Nein, dieser Rogier van der Weyden z. B. Bis ins Letzte, Kleinste hinein alles belebt . . . Daneben nun die besten Italiener als Maler. Gleich hörts auf, überall setzt das Können aus — und nun gar an Stellen, wo sie sich unbeobachtet glauben! (Floerke S. 178/79)

*

Nein, dieser Kerl — wie heißt er doch — der Signorelli! Etwas talentloseres habe ich nie gesehen . . . Lauter mühseliges geduldig nebeneinander gezeichnetes Zeug. (Floerke S. 176)

*

In einzelnen Hauptwerken des Cinquecento ist die Aufgabe der Malerei, auf das Auge zu wirken, ohne daß man den Eindruck mit Worten erklären oder schildern kann, vollkommen gelöst.

Die große Masse der Schöpfungen des Cinquecento sind aber arger Wust. Das fällt einem recht auf, wenn man von den pompejanischen Wandgemälden in Neapel in das obere Stockwerk zu Rafael, Tizian usw. tritt,

die einem gegen die antike Schönheit wie Zopfbilder vorkommen. (Schick S. 84/85)

*

Die Alten [es war von Tizian die Rede] haben fast stets nur den Eindruck aus sich herausgemalt; und das macht ihre Darstellungen, obwohl von studienhafter Treue meist nicht die Rede ist, so ungemein interessant. (Schick S. 13)

*

Als einmal auf das Jugendporträt Rafaels die Rede kam, sagte Böcklin, er glaube nicht, daß die Porträts jener Zeit, auch die von Tizian und den Venezianern, sehr ähnlich seien. Die Frauen der letzteren sähen sich fast alle gleich. Ebenso die von Rubens, dessen Frauenporträts fast immer den gleichen Mund haben. Es sei allen diesen Malern viel mehr um die schöne und interessante malerische Erscheinuug zu tun. (Schick S. 255)

*

Hamon[1]) hat für das Ensemble der Fresken von Rafael keinen Blick, und daß das Ganze ein Werk großartiger Berechnung ist, kann er nicht begreifen. (Schick S. 305/06)

*

Venezianer sind doch meistens rücksichtslose Schmierer von wenig edlem Geschmack. Zu bewundern ist aber bei alledem ihre Kenntnis der malerischen Mittel. (Schick S. 96)

*

[1]) Jean Louis Hamon, französischer Künstler (1821—1874), der in spieleriger Art Bilder aus dem antiken Leben malte.

Böcklin meinte, die Raumverteilung auf Tizians Bella sei nicht schön; Tizian habe es wie gewöhnlich leichtfertig und liederlich angefangen. (Schick S. 331)

*

Böcklin bewunderte sehr den Stich nach Paul Veroneses Famiglia Cuccina.[1]) Es habe ihn (Veronese) überall nur das Malerische geleitet und wie eines gut zum anderen stehe. (Schick S. 208)

*

Über eine Photographie der Töchter Palmas in Dresden äußerte Böcklin: wie das ein merkwürdiges Bild sei: alles falsch und verzeichnet und doch so schön. (Schick S. 227)

*

Tintoretto ist bei all seinem Talent ein roher Schmierer. (Schick S. 90)

*

In Parma befindet sich von Correggio eine Wiederholung der Dresdner Madonna auf dem Thron mit Hieronymus und Katharina; vielleicht das Original; unter halber Lebensgröße. Man sieht da neben vielem Schönen auch wieder, welcher Rohheiten und Flachheiten in Form und Farbe Correggio fähig war. Der lange Hieronymus mit winzigem Kopf und bedeutungsloser Bewegung als Eckstück, daneben ein so winziger Löwe, und dann die schauderhaften roten und gelben Gewänder. (Schick S. 368)[2])

*

---

[1]) Das Bild (Madonna mit Heiligen, von der Familie Cuccina verehrt) in der Dresdner Galerie.

[2]) Gemeint ist augenscheinlich der sogen. Tag von 1528 in

Rafael und Correggio sind vielleicht die einzigen, die frei von pedantischem Wesen stets künstlerisch dachten und reine Naturanschauung zu realisieren suchten. (Schick S. 224)

*

Böcklin brachte einige Photographien mit. Nach Parmigianino: Vermählung der heiligen Katharina.[1]) Das Bild ist so frisch heruntergeschrieben, daß die Finger der Madonna nur ein Pinselstrich sind und doch die erforderliche Wirkung tun. So, meinte Böcklin, müßte man malen. Wenn nur die Hauptsache schlagend gegeben sei; das übrige so schnell als möglich, wenn es nur in der Erscheinung wirksam dastehe. (Schick S. 367)

*

In der ganzen Zeit des Guercino und Caravaggio liegt etwas Rohes, oft Brutales. In den meisten ihrer Bilder sieht man fast nur die Sucht, zu imponieren. (Schick S. 231/2)

*

Über die Zopfbilder mit Bolusgrund[2]). (Von Ribera an.) Es müssen diese Bilder auch neu scheußlich ausgesehen haben. In allen geht es nur darauf hinaus, mit den übertriebensten Effekten zu knallen. (Schick S. 228)

*

Claude [Lorrain] hatte sehr einfache Lichtdispositionen,

---

der Pinakothek zu Parma. Das Bild zeigt nicht die hl. Katharina, sondern Magdalena. In der Dresdner Galerie befinden sich drei thronende Madonnen von Correggio, die aber sämtlich nichts mit dem Bilde in Parma zu tun haben.

[1]) In der Pinakothek zu Parma.

[2]) Bolus, eine Tonerde, die Farbe ergibt.

die, wie man sie auch anwenden mag, immer wirken werden. (Schick S. 204)

*

Was die Lebensfülle der Werke von Rubens betrifft, so ist Tizian ein Nachtwächter gegen ihn. (Schick S. 193)

*

Rubens war es meistens nur darum zu tun, durch die Darstellung des Fleischigen zu interessieren. Daher lassen seine Bilder das Publikum im allgemeinen kalt. Und das liegt nicht nur am Gegenstande. Wenn er Kinder darstellt, die eine Fruchtgirlande tragen,[1] so fängt das Bild erst an zu interessieren, wenn man es näher betrachtet und (als Künstler) die Freiheit und Schönheit der Ausführung und der malerischen Anlage würdigt. Schönheit der Form findet man jedoch nie. Er (Böcklin) hätte aber trotzdem viel von ihm gelernt in bezug auf interessante Lichtverteilung, Komposition und Technik. (Schick S. 264)

*

Im Vergleich mit Tizian, der immer ein voller Künstler war, ist Rembrandt ein kleines Talent, der sein Hauptaugenmerk auf das Machen gerichtet hat. (Schick S. 93)

*

Rembrandt ist nicht als Kolorist zu betrachten, denn es ist ihm nur um Hell gegen Dunkel zu tun, auf Farbenstimmungen hat er sich nie eingelassen. (Schick S. 354)

*

[1]) Anspielung auf das bekannte Bild der älteren Pinakothek zu München (Kat. No. 728).

Das stärkste Licht auf kleinsten Raum konzentriert, durch große, breite Schattenmassen unterstützt, gibt stets eine famose Wirkung. Das hat Rembrandt vortrefflich verstanden. (Lasius S. 116)

III. Künstler des neunzehnten Jahrhunderts

Man soll ein Bild nicht nur, wie die Cornelianer tun, in Linien aufbauen; die Linien geben nicht überall den Ausschlag, vielmehr spielt die Verteilung der Farbe in ihrer verschiedenen Kraft und Fleckenstärke eine ebenso große Rolle. Ebensowenig soll man das Bild, wie die Helldunkelmaler, nur in Licht und Schatten aufbauen. Das ist unnatürlich, da das Licht überall hinfällt. (Frey S. 90)

*

Gegen das Interesse, das lebende Wesen bieten, kann man selbst mit den bizarrsten Formen kein Gegengewicht schaffen. Das zeigen die Prellerschen Landschaften. Welche Anstrengungen sind hier gemacht, durch Anhäufung kuriosester Formen etwas der bedeutungsvollen Staffage Stichhaltendes zu geben, und doch ist es nicht erreicht. Wenn man in einer Ecke eine bedeutungsvolle Staffage bringt, so muß man auf der gegenüberstehenden Seite etwas fast gleich Bedeutendes bringen. Eine Fernsicht, die der Blick fast vor allem aufsucht, ist nun beinahe das bedeutendste landschaftliche Interesse, das man geben kann, und doch reicht auch dieses kaum aus. (Schick S. 323)

*

Über Drebers[1]) Landschaften. Malerei und Farbe sind bei ihm immer gesetzlos und unberechnet, und das macht die Bilder wirr und unbehaglich. (Schick S. 306)

*

Über Piloty und seine Schule. Sie legen auf Unbedeutendes zu großes Gewicht und betonen es übermäßig. (Schick S. 309)

*

Die merkwürdige plastische Erscheinung alles dessen, was Böcklin macht, kommt hauptsächlich davon her, daß er, oft ohne Rücksicht auf die Naturwahrheit, alle Motive benutzt, die die Plastik und die körperhafte Wirkung des Gemalten und die Verkürzungen besonders begünstigen. Dies und die nur halbe Ausführung, meint Böcklin, würde ihm in München gewiß von vielen als Sünde angerechnet werden, besonders von den Pilotyanern, die in allem genau sind und Seidenfalten, Rosen und ihre Schättchen greifbar nach der Natur malen, denen es aber nicht darauf ankommt, ob es denkbar ist: daß Nero in solch dummer, affektierter Haltung durch die Ruinen geschritten sei. Das Psychologische eines Bildes, das auf jeden Beschauer wirkt, gilt ihnen nichts. (Schick S. 356)

*

Man darf absolut nichts Unwahrscheinliches machen. So ein Münchener macht da hinten irgendwo, um den Raum zu füllen, als ob es sich um eine Arabeske handele,

---

[1]) Heinrich Dreber gen. Franz-Dreber (geb. 1822 zu Dresden, gest. 1875 bei Rom) malte klassizistische Landschaften, die oft von feiner Stimmung erfüllt sind.

eine Fahne, die so hinweht, und Bänder, die anders hinflattern und die Schreier nach Natur finden nichts dabei. (Floerke S. 40)

*

Feuerbachs Talent ist nur auf das Nachahmen gerichtet. Nie hat er den Gedanken des Bildes im Sinn, sondern es schwebt ihm unbestimmt vor, daß das Bild wie ein Tizian oder Carracci aussehen müsse, und dies sucht er zu verkörpern, gleichviel, ob mit naturgerechten Mitteln oder nicht. Nicht dem Wesen der Sache geht er nach, sondern der Farbenidee. Er disponiert sich z. B. den Effekt: hinten Grün, darauf das Fleisch grau und vorn stark Rot, und dazu sucht er sich den Gegenstand. Kein Auffassen dem Charakter gemäß; wie man etwa bei einem jugendlichen Kopf an Rosen und Heiterkeit denkt, bei älteren Leuten an ernstere Umgebung. (Schick S. 40/41)

*

Feuerbach ist ein Mensch von großer Begabung. Seinen Dante hat er schon im sechsundzwanzigsten Jahre gemalt.[1]) Es ist zu verwundern, daß er es nicht weiter gebracht. Seine späteren Bilder haben erstaunliche Rohheiten und sind konventionell, stets aber dekorativ sehr zusammenhängend; er hat eine ganz ausgezeichnete Begabung für das Dekorative. (Schick S. 306)

*

[1]) Gemeint ist das 1858 entstandene Bild: Dante und die edlen Frauen von Ravenna (Karlsruher Galerie). Feuerbach wurde 1829 geboren.

Feuerbach hat viel gewollt, aber nicht immer das Wesentliche erfaßt. Hätte er sich weise auf das beschränkt, was er konnte, so wäre er weiter gekommen. (Lasius S. 112)

*

Um es den Vorbildern gleich zu tun, muß man ihre Gesetze, ihre Methode kennen und das künstlerische Resultat begreifen lernen; nicht aber „à la alte Meister malen“ wollen, wie Feuerbach es vornehmlich getan hat. Alle diese alten Meister, ein Tizian sowohl wie ein Michelangelo oder ein Rubens, strebten, so verschieden sie auch unter einander sind, nach einer Kunstwahrheit. Sie nahmen alle die gleichen Kunstprinzipien zur Grundlage. (Lasius S. 129)

*

Über Marées Unzufriedenheit sagte Böcklin, daß er an andere zu hohe Anforderungen stelle und infolge dessen strengere Kritik befürchten müsse. Dann vergesse er auch, daß man ein Bild nicht der Farbe oder einer malerischen Wirkung wegen, sondern der Sache selbst wegen male. (Schick S. 40)

*

Marées.

Wer so wie er wie ein Akademiker an den ersten Schwierigkeiten, die ihn gar nichts mehr angehen sollten, scheiterte, ist kein bewußter großer Künstler. (Floerke S. 183)

*

Das Typische, die Abstraktion im Sinne Marées ist nichts. Objektive Menschen, gedachte Menschen, wie

sie vielleicht hätten sein sollen, gibt es nicht. Man muß verständlich, durchsichtig seine einzelnen Vorstellungen aussprechen. (Floerke S. 166)

*

Menzel ist für Böcklin . . . vorstellungslos in künstlerischem Sinne. Er sieht und erfaßt nur die Oberfläche, die ihm zugewandte Seite der Dinge, die er geistreich abzeichnet. (Floerke S. 183)

*

Makart spekuliert in allem nur darauf, was vor dem Publikum wirkt. (Schick S. 311)

*

Herr v. Werner? der empfindungsloseste Unteroffizier. Wie könnten alle diese Soldatengeschichten auch was werden! . . . Ich muß doch nicht da und da und da rot hinsetzen, weil ich muß (wie bei Uniformen), sondern weil es muß (weil es das Bild verlangt, aus malerischem Zwang, als Faktor des Rechenexempels). (Floerke S. 186)

*

Unsere modernen Architekten sind ebensogut wie etwa der Erbauer einer Inkapyramide mit seinen unverständlichen, ihm aber als notwendig überlieferten Baumotiven nichts wie Leute, die einen gefüllten Phrasenschatz sich angeeignet haben und nun damit neue Sätze bilden, einen fertigen Baukasten, ein Mosaikspiel geerbt, mit dem sie manipulieren gelernt haben. (Floerke S. 178)

Beilage II.

Böcklin und Hans von Marées.



Wir haben uns im Vorhergehenden darauf beschränkt, Böcklins künstlerische Kraft und ihre Bedeutung für uns darzustellen, mit dem Bewußtsein, daß wir heute noch nicht befugt sind, Böcklins Bedeutung für die Gesamtentwicklung unserer Kunst ausreichend zu schätzen. Wir werden nach unserer Erfahrung bestimmt annehmen müssen, daß ein Künstler, der solche Größe für uns hat, auch in der Folge seine Größe bewahren wird. Aber darüber können wir uns heute nur vage Gedanken machen, wie denn Böcklin im Verhältnis zu den anderen großen Künstlern zunächst unserer Zeit und dann aller Zeiten den Nachkommen erscheinen wird. Die Abschätzung der Künstler nach einer Anzahl von Rangstufen ist ja überaus philiströs, aber auch dem Ausspruch Böcklins, ein Künstler stehe entweder ganz oben oder ganz unten, wird nicht beizustimmen sein. In Wahrheit vermag der urteilsfähige Betrachter zwischen dem ganz großen Künstler und dem Kitscher deutlich einige wenige Mittelglieder zu unterscheiden. Es ist ein gewaltiger Unterschied, ob jemand mir eine Welt erschließt oder ein neues Land oder nur einen schönen Ausblick. Gewiß wird auch hier ein Zweifel nicht ausgeschlossen sein — erinnert

sei nur an den berühmten Streit, ob Rafael einer der Größten gewesen ist, oder nur ein äußerst geschickter Kompilator.

Mit aller so gebotenen Vorsicht halten wir die Ansicht, Böcklin sei in der Malerei der Heros des neunzehnten Jahrhunderts, für eine starke Überschätzung des Künstlers. Wenn sogar der kluge Max Lehrs in einer kleinen Schrift über Böcklin sich folgendermaßen ausspricht: „Das funfzehnte Jahrhundert schenkte uns einen Lionardo, das sechzehnte Albrecht Dürer, das siebzehnte den großen Rembrandt . . . und das neunzehnte gab uns Arnold Böcklin", so möchten wir diesen Überschwang dem Erscheinungsjahre der Schrift — 1897 —, dem Jahre von Böcklins siebzigstem Geburtstage, zuschreiben.

Neben Böcklin kommen im neunzehnten Jahrhundert noch eine ganze Reihe von Malern als gleichberechtigt in Betracht. Wir würden in genau dieselbe Einseitigkeit verfallen, die wir Meier-Graefe vorwerfen, würden wir das leugnen. Ja, es scheint, als ob Böcklin uns doch nur in ein neues Land geführt hat, während andere uns eine neue Welt erschlossen oder wenigstens zeigten. Mit Manet, der uns durch eine neue Art des Sehens überwältigte, die wir vordem gekannt, aber nicht geübt hatten, wollen wir Böcklin nicht in Beziehung setzen: die beiden sind allzu verschieden. Hans von Marées jedoch, dessen Bedeutung wir für ebenso groß halten wie die Manets und dessen Streben Böcklin angeblich verwirklicht hat, eignet sich sehr gut zu solcher Vergleichung.

Das soll nicht heißen, daß hier der eine gegen den anderen ausgespielt werden soll; wir haben ja nicht zwei Handwerker vor uns, von denen einer mehr „leistet“ als der andere. Das soll nur Böcklins Wollen und Erreichen verdeutlichen an dem Wollen und Erreichen eines anderen, ihm immerhin nicht ganz Entfernten.

Erreichen? wird man zweiflerisch bei Marées fragen. Hat er denn überhaupt etwas erreicht oder ist er nicht vielmehr, nach dem Worte Böcklins, an den ersten Schwierigkeiten, die ihn garnichts mehr hätten angehen sollen, gescheitert? Will jemand Marées etwas besser ehren, so spricht er wohl von ihm als von einem genialen Kerl, der aber leider nichts konnte.

Diese Urteile sind durchaus falsch. Es ist aber kein Wunder, daß sie abgegeben werden, denn wir haben noch nicht eine einzige Schrift, die den Entwicklungsgang des Künstlers schildert. Conrad Fiedler, der treue Freund von Marées, hat uns ja eine Arbeit geschenkt, die er „Hans von Marées“ nennt (erschienen zuerst 1889 — zwei Jahre nach dem Tode von Marées — als Privatdruck, dann 1896 in den von Marbach herausgegebenen Schriften Fiedlers über Kunst). Sie ist kostbar und wundervoll wie alle Fiedlerschen Schriften in ihrem lichten Gedankenaufbau und ihrem edlen Stil, aber sie ist eine doktrinäre Programmschrift des abgeklärten Fanatikers Fiedler, eine Abhandlung, die mehr auf die Kunstansichten ihres Verfassers als auf die Werke des Künstlers eingeht. Von denen, die sonst noch über Marées geschrieben haben, nennen wir — außer dem

früher erwähnten wertvollen „Atelierbericht“ Pidolls —: Cornelius Gurlitt in seiner Darstellung der deutschen Kunst des vorigen Jahrhunderts und Meier-Graefe in seiner Entwickelungsgeschichte.

Es läfst sich recht gut erklären, dafs außerhalb des engen Maréeskreises Stehende den Künstler fragmentarisch behandeln. Das tiefere Eindringen in Marées wird sowohl durch die Neuartigkeit seines Wollens erschwert, wie auch dadurch, daß es schwierig ist, seine Schöpfungen überhaupt kennen zu lernen. Eine große Reihe seiner Werke sind zwar durch Schenkung Fiedlers an die Galerie zu Schleißheim (bei München) gekommen. Wer sie aber und die Werke des Künstlers in der Schackgalerie, in der Nationalgalerie und in der Bremer Kunsthalle gesehen hat (es sind nicht allzuviele Menschen), der hat noch immer nicht eine Übersicht über sein Schaffen. Vor allem fehlen ihm noch die über alle Begriffe schönen Wandbilder im Aquarium zu Neapel; dann aber weiter die unzähligen Studienblätter und die prächtigen Bilder, die bei Freunden und Schülern des Verstorbenen in Rom, Florenz, Berlin und München ängstlich behütet werden. Die kleine Auswahl von Zeichnungen, die Fiedler in seiner — übrigens auch nicht im Handel befindlichen — Mappe mit Lichtdruckreproduktionen nach Werken von Marées wiedergegeben hat, vermittelt einen ganz unvollkommenen Eindruck. Und gerade bei Marées sind — wie gleich erörtert wird — die Zeichnungen von besonderem Werte.

Wie Böcklin sah Marées (geboren 1837 zu Elberfeld)

erst nach dem dreißigsten Jahre sein Ziel vor Augen. Vorher hatte er zunächst Historienbilder gemalt und dann Figuren in der Landschaft und Porträts in einer helldunklen, mehr flämischen als holländischen Manier. Aus seiner ersten Periode ist uns nichts Bemerkenswertes erhalten, aus seiner zweiten aber besitzen wir Landschaftsstücke wie die Schwemme der Schackgalerie und die Kürassiere der Nationalgalerie, weiter Bildnisse wie die Doppelporträts von Lenbach und Marées in Schleißheim und von Adolf Hildebrand und dem englischen Schriftsteller Grant in der Sammlung Hildebrand (München), die sich getrost dem Besten, was um 1870 von Deutschen gemalt wurde, beigesellen dürfen. Marées besaß also Technik, soviel Technik, daß er als berühmter Porträtmaler seine Tage hätte beschließen können.

Ihm aber kam sicher nicht einmal der Gedanke daran. Wie wir aus einer Äußerung Böcklins aus dem Jahre 1866 wissen, war Marées schon in dieser frühen Zeit ganz erfüllt von der Unzufriedenheit, die als der sichtbarste Zug seines Wesens gilt (vgl. Schick S. 40). Schon in den sechziger Jahren war er geraume Zeit in Italien gewesen, Anfang der siebziger ging er für immer dorthin. Es gab vielleicht niemals einen deutschen Künstler, der Italien nötiger gehabt hätte als Marées. Größe suchte er, nicht Enge — weiten Himmel, nicht kriechende Wolken. Mehr wußte er vorerst noch nicht.

Da bot sich ihm endlich eine Gelegenheit zur Betätigung. Von einer Schar junger Deutschen — voran Dr. Anton Dohrn — wurde die zoologische Station in

Neapel gegründet. Das neue Haus, mitten in einer Parkanlage — der Villa Nazionale — am Meere gelegen, sollte einen herrlichen Festsaal erhalten. Marées durfte ihn schmücken. Und er schuf in ein paar Sommermonaten eiligster Arbeit fünf große Fresken, deren Thema man etwa mit Das Leben im Süden bezeichnen könnte: nackte Männer, die ein Boot ins Wasser ziehen, ein Fischerboot mit kräftigen Ruderern auf dem Meere, Orangenpflücker und selige Frauen im Hain, zuletzt die Neapeler Freunde pokulierend in den Ruinen des Palazzo di Donn' Anna. Dazwischen und darüber malten er und Adolf Hildebrand Friese mit Putten und Girlanden. Noch jetzt, wo Raummangel aus dem Festsaal eine grämliche Bibliothek gemacht hat, strahlt das Werk in unbeschreiblichem Zauber. Mit einem Schlage hat Marées — wenigstens in der Mehrzahl der Bilder — eine lichte und schlichte Farbigkeit erreicht. Das Werk wird als betonte Komposition vor allem natürlich durch führende Linien bestimmt; im einzelnen ist freilich manches allzu locker und kleinlich gegeben. Dies erscheint denn auch als der Grund, weshalb der strenge Marées der späteren Zeit die Fresken nicht mehr ganz gelten ließ.

Jedenfalls hatte sich der Künstler mit dieser Schöpfung gefunden. Was er zunächst wußte, war: Ich muß betonte Bilder schaffen. Was ihn dann mit immer stärkerer Gewalt packte, war der Glaube: Ich muß *das* betonte Bild schaffen. Und hiermit beginnt die eigentliche Tragödie seines Lebens.

Er ist nicht gescheitert, nein. Er hat wie der Held der rechten Tragödie in der Niederlage gegen das Schicksal gesiegt.

Marées Kunst ist nur zu verstehen, wenn man sie als Gegenpol des Impressionismus und zugleich als Reaktion gegen diesen erfaßt. Dann aber muß man dem Impressionismus viel tiefer auf den Grund gehen als man das tut. Es ist kein Zufall, daß zur Regierungszeit der materialistischen Weltanschauung das impressionistische Sehen auftrat. Das im Rausch eines mechanischen Werdens befangene Zeitalter, das den Menschen nur ansah als kleines Glied der Natur, mußte die ganze Natur auf gleiche Höhe stellen. Für die bildende Kunst wurde der Natureindruck alles; waren Menschen dabei, so waren sie gleich gut und gleich schlecht wie die Bäume am Wege oder wie die Schafe, die in die Abendsonne hineinstiegen. Vertieftes Naturgefühl schlug um zu einer Tyrannis der Natur.

Marées erhebt gegen diese Naturanschauung, die gerade in ihrer ursprünglichen krassen Form zugleich eine Weltanschauung ist, den Schrei des eigentlichen Schöpfers der Welt, des Menschen. Weil die Welt dem Menschen alles verdankt, deshalb steht der Mensch für ihn über allem, was sonst in der Welt sich zeigt. Und deshalb wird e r ihm zum eigentlichen Thema der bildenden Kunst. Der Mensch wird zur Welt.

Auch Floerke zieht eine Parallele zwischen Böcklin und Hans von Marées und kommt dabei (S. 173) zu

folgendem Ergebnis: „Böcklin umfaßt alles. Marées ist nur bis zum absoluten Menschen gekommen. Nicht bis zum Gewand. Keine Blumen, keine Stimmung.“ Das ist ebenso engherzig wie verständnislos.

Marées umfaßt eben wie so viele Meister des Altertums die Welt, indem er den Menschen umfaßt. Böcklin hat den Trieb zur Vielheit, Marées zur Einheit des Lebens. Ist der eine Trieb „richtiger“ als der andere? Gewiß nicht. Es läßt sich auch nicht einmal sagen, daß — die vollkommensten Leistungen vorausgesetzt — es schwerer ist, dem einen Trieb zu genügen als dem anderen. Wenn Fiedler im Hinblick auf den furchtbaren Kampf von Marées um jeden Teil des menschlichen Körpers davon redet, daß Marées schließlich w e g e n der Schwierigkeiten malte, Böcklin t r o t z ihrer, so ist doch zu bedenken, daß Marées sich die Aufgabe wieder erleichterte, indem er nur oder hauptsächlich auf den menschlichen Körper zurückging. Eines läßt sich freilich zugunsten jeder Art der Betätigung anführen. Zugunsten der von Böcklin: Böcklin gewinnt seine Farbigkeit, indem er den tausend Reizen der Dinge nachgeht, indes Marées in unablässigem Schauen auf ein und dasselbe Ziel der Farbe nur wenig Beachtung schenkt. — Zugunsten der von Marées: Böcklins Streben führt, unbeschadet seines bewundernswerten Dranges nach dem Einfachen, leicht zu hastender Buntheit, während das Streben von Marées durchglüht ist von jener unermeßlichen Hoheit, die aus dem Ganzen der Schöpfung spricht.

Auf Seiten von Marées sinkt am Ende die Schale. Böcklin wie Marées wollen zum anschaulichen Wesen der Sache vordringen, aber im Vergleich zu Marées dringt Böcklin in der Regel nur vor bis zu der Sache, die er gerade gepackt hält, zu der „Idee“ eines bestimmten Bildes, während Marées mit jedem Werk sich — sagen wir — in ein Allgemeineres begibt, zu einer Sache, von der das einzelne Bild nur einen Teil bedeutet. So gestaltet Marées stets mehr als ein Stück der Welt.

Das klingt recht unangenehm nach Metaphysik, hat aber in Wahrheit garnichts davon. Marées strebte für seine Kunst einzig nach Erfassung des Sichtbaren, er hat in geradezu fanatischer Weise betont, daß Gesichtseindrücke für die bildende Kunst allein maßgebend seien. Dazu kommt in der Verarbeitung die bildmäßige Form. Ganz kurz: Marées brachte das Natürliche in betonte Form. Man sagt dagegen (und wird dabei wohl bestärkt durch das oben Gesagte), er habe den absoluten Menschen gesucht und der sei in der Wirklichkeit nicht vorhanden. Man stützt sich vornehmlich auf seine Arbeitsweise, auf das „Auswendigmalen“. Aber gerade seine Arbeitsweise zeigt an, daß er nichts Abstraktes, Begriffliches, sondern nur Natürliches wiedergeben wollte, daß es ihm vor allem darauf ankam, den Begriff „Mensch“, der das Ungeheuerste birgt und verbirgt, in reine — nicht zurechtgemachte — Sichtbarkeit aufzulösen.

Marées unzählige Aktzeichnungen waren ihm das Mittel, um zur Beherrschung der natürlichen Formen zu gelangen. Der natürlichen Formen, nicht der natürlichen

Form, als Idee. Die nächste Stufe war für Marées das Auswendigzeichnen. Das diente zum Prüfstein, ob er die natürlichen Formen in höchster Anschaulichkeit wirklich zu formen vermochte. Wie der Kopf sich ansetzt, wie die Beine den Rumpf tragen, wie die Arme in den Gelenken hängen, das sollte hier, auf Grund der durch das Aktzeichnen vermittelten Vorstellungen von der Natur, zu Papier gebracht werden. Diese Darstellungen sind nur insofern überindividuell als die Verhältnisse des proportionierten menschlichen Körpers jenseits der Individualität liegen. Die letzte Stufe war das Auswendigmalen. Auch hier die Tendenz der in Form überführten höchsten Natürlichkeit, also nicht freies Schalten mit dem Körper, sondern Festhalten an seiner aufs stärkste erfaßten Erscheinung. Freilich Marées wäre kein Künstler gewesen, hätte er nicht bei der Formung unter seinen Vorstellungen gewählt; aber er bog sie nicht um. Oder doch nur, soweit die Forderungen des Bildes reichten.

Lediglich zwei Forderungen des Bildes ließ Marées gelten. Das Bild verlangt die Ausbildung des Raumes, denn die Formen des Menschen kommen nur im Raume zur Geltung. Hieraus ergibt sich, daß die Körperformen dem Raume angepaßt werden müssen. Das ist im Bilde nach zwei Richtungen hin möglich. Entweder die Körperformen (natürlich auch die Gegenstände) gliedern sich ein in den Raum oder sie treten bedeutsam hervor und werden dann zusammen mit dem Raum zu Trägern des Bildes. Daß Marées nach der letzten Richtung neigte, wird dem, der die Art des betonten Bildes sich zu eigen

gemacht hat, nicht unklar sein. Aber auch der Eingeweihte wird vor den Bildern des Künstlers erklären, daß er eine so mächtige Verbindung von Form und Raum nicht vermutet hätte. Diese Verbindung beeinflußt, wie sich von selbst versteht, die Körperform, zieht sie in gewissem Gerade vom Natürlichen ab und steigert sie zum Gewaltig-Gesetzmäßigen. Die einzige Minderung des Natürlichen kommt so schließlich auf seine Mehrung hinaus. Um den Blick nicht von den Formen abzulenken, dürfen die Farben nur eine helfende, keine entscheidende Rolle spielen: sie sind dazu da, die Formen zu unterstreichen. All das unterscheidet Marées sehr von dem, was man gemeinhin Naturalismus nennt. Dieser fängt die Natur, ohne sie zu bilden.

Es scheint, als ob Böcklin fast dieselbe Gestaltungweise wie Marées gehabt hätte. Hat nicht auch Böcklin immer wieder die Wichtigkeit des Auswendigmalens betont, hat nicht auch er geraten, die Natur zu beobachten und sich ihre Formen einzuprägen, ging nicht auch er mit dem allen auf das betonte Bild hinaus?

Der Unterschied zwischen den beiden liegt eben in der Typisierung. Böcklin wollte von vornherein das Bild, Marées die Natur. Böcklin machte das Mögliche zum Wirklichen durch Zusammensetzung, Marées durch Vertiefung. Oder: Böcklin ist — die Begriffe hier ganz formal genommen — synthetisch, kompositorisch, Marées analytisch. Marées wollte durch die Kraft seines Sehsinnes alles erreichen, Böcklin durch die Kraft seiner Vorstellung. Oder: Für Marées war die Vorstellung nur

Mittel zur besten Ausbildung des Sehsinnes, für Böcklin war sie Endzweck. So hat Böcklin den Wert mehr auf Beobachtungen als auf Studien, Marées mehr auf Studien als auf Beobachtungen gelegt. So urteilt Böcklin absprechend über das Aktzeichnen, während Marées es außerordentlich schätzt.

Zusammenfassend: Böcklin will von der Natur aus zum Bilde gelangen, Marées von der Natur durch das Bild wieder zur Natur. Mit diesem Satz wird auch dem Streben Böcklins nach der Natur sein gutes Recht. Aber Böcklin betrachtet die Natur immer in Rücksicht auf das Bild (vgl. die Äußerung bei Lasius S. 60, das Studium der ihn umgebenden Natur müsse dem Maler Mittel zum Zweck sein), während Marées die Natur so gewaltig erobert, daß sich ihm die betonte Gestaltungsform — seine Bildform — fast ohne Mühe erschließt. (Um die Gründe des Bildes auseinanderzuhalten, leisten vorher gemachte Skizzen einige Hilfe.) Bei Böcklin dagegen dreht sich die Hauptarbeit um die Struktur des Bildes. Diese Verschiedenheit zwischen den Künstlern zeigt sich besonders deutlich, wenn man Darstellungen Böcklins wie die Veritas von 1881 oder Dichtung und Malerei von 1882 — also zu Bildern ausgestaltete nackte Figuren — vergleicht mit den Bildern von Marées, die ja fast alle den nackten Menschen behandeln. Bei Marées ein Absuchen des Körpers, bei Böcklin ein Hingleiten über ihn. Böcklin konnte — so scheint es — nicht schnell genug vom Natürlichen zum Bildmäßigen kommen, während Marées

sich vom Hineinsehen in jeden Teil des Körpers kaum zu trennen vermochte. Und doch hat auch Marées schließlich Bilder geschaffen.

Dies ist der Punkt, an dem die überragende Bedeutung von Marées sich erst recht offenbart. In dieser höchsten Ausbildung des Sehsinnes und nur des Sehsinnes zur Erreichung des Letzten, Tiefsten stand Marées allein. Böcklin hat in seinem Wollen zur Synthese Vorgänger, hat darin auch Genossen — wie Feuerbach. Marées aber ging in dem, was ihm das Wichtigste war, in seiner eigentlichen Kunstanschauung, genau genommen als Erster seinen Weg. Wir haben früher erwähnt, daß man Marées als Nachfahren des Signorelli betrachten kann: wie Marées suchte Signorelli den Menschen im Bilde. Daran muß festgehalten werden. (Michelangelo scheidet hier aus. Der Riese suchte Riesen zu gestalten.) Aber es ist doch ein anderer Mensch, den sich der Quattrocentist erwählt hat. Signorellis wütendes Temperament gibt Aktionen, heftige Bewegungen, oftmals freilich mit der kühlen Absicht, durch überraschende Verkürzungen das Interesse an den Gestalten zu erregen. Signorelli treibt — drastisch gesagt — häufig Aktmeierei. Das ist keine Herabsetzung dieses herrlichen Künstlers, sondern geht aus der Zeit hervor, die an solchen neuartigen Dingen ihre Freude hatte. Nur im Berliner Panbild vielleicht ist Signorelli ganz frei davon, hier hat er wie Marées nur das Wesentliche des Menschen, nicht sein Momentanes im Auge. Marées vermeidet, um alle Zufälligkeiten auszuschalten, grundsätzlich stürmische Aktionen und gibt nur einfache

Bewegungen, in denen die Muskeln und Gelenke des Körpers ihre regelmäßige Funktion erfüllen. Das Gewand konnte er dabei nur selten gebrauchen. Es ist ein törichter Vorwurf, er sei nicht bis zum Gewand gekommen.

So .dringt Marées vor ins Innere der Natur auf einem Pfade, der so viel Physik (im wörtlichen Sinne) und so wenig Metaphysik an sich trägt wie nur möglich. Marées definiert einmal in einem Briefe das Wort „Ideal" für den bildenden Künstler und meint dabei, es bestehe zunächst darin, daß sich dem Künstler alles in die Augen Fallende in seiner ganzen Fülle, in seinem Wert und als ein Unerschöpfliches zeige. Wer hierauf seine Produktion aufbauen kann, der lebt — wie Marées an einer anderen Stelle sagt — zweimal.

Ein Stück der großen Weltwahrheit, die immer die Weltnatürlichkeit ist, an sich zu reißen — dahin geht das Streben von Marées. Gegenüber diesem geraden Kampf um die Wahrheit möchte sich Böcklin gleichsam indirekt der Wahrheit bemächtigen: auf dem Umwege über den Typus. Bei Böcklin sollte das Einzelne seine Wahrheit erst durch das Ganze erhalten, bei Marées das Ganze durch das Einzelne. Böcklin gewinnt ja auch — wie wir sahen — eine Wahrheit, die das zufällige Motiv übertrifft. Das Unmittelbare aber geht auf dem langen Wege verloren, das Allerschlichteste, das eine Ausstrahlung des ganz einfachen, ganz großen Weltgeistes selber ist. Marées schenkt es uns. Und ob auch seine Bilder — wie ja alle Bilder, nicht zum wenigsten die betonten — zuletzt noch komponiert und kombiniert sind, das Gewaltig-

Selbstverständliche ist so stark, daß es mühelos diese Hülle durchbricht.

Der Verfasser wird in einer späteren Zeit eingehender über Hans von Marées handeln. Hier ist nicht der Ort, einzelne Bilder des Künstlers zu besprechen. Es sei nur hingewiesen auf das große Tryptichon der Hesperiden in der Schleißheimer Galerie. In der Mitte drei aufrecht stehende nackte Weiber unter Orangenbäumen, rechts vom Beschauer zwei männliche Akte: Orangenpflücker, links ein sitzender Greis mit spielenden Kindern — Akte. Das Erste: der Beschauer erstarrt unter der Größe der Auffassung. Nichts Kleinliches und Überflüssiges wie in den Neapler Fresken. Was weiter auffällt, ist die lichte Erscheinung des Bildes: ein helles Blau, darin — abgesehen von den weißen und bräunlichen Körpern — eine einzige Farbe, das Rot der Orangen. Erst dann sieht man die Gestalten. Man erkennt — und dies ist besonders bemerkenswert bei den drei etwa gleichalterigen Frauen — daß jede Gestalt eine andere Bildung zeigt, daß also vom absoluten Menschen nichts zu spüren ist. Es versteht sich dabei von selbst, daß Marées gewisse Arten von Körpern bevorzugte. Man sieht weiter, wie jede Gestalt eine andere leise Bewegung aufweist, zu der alle Glieder des Körpers beitragen. Und mit tiefstem Genuß sucht der Blick die vielfältigen Bewegungsmotive ab, um schließlich davon überrascht zu werden, wie sie — obwohl jedes für sich bestehend — in dem weiten Raum des Bildes aufeinander einwirken. Der Beschauer gelangt so zu dem Aufbau des Tryptichons und bemerkt

die hohe Kunst in der Auflösung des auf die starre Vertikale angelegten Mittelbildes nach den Seiten zu. Während aber das linke Seitenbild nach absteigenden Diagonalen gerichtet ist, hat Marées in das rechte einen ungemein reizvollen Wechsel von Horizontalen und Vertikalen eingeführt. Um die Betonung des Ganzen noch deutlicher zu machen, legt sich eine ornamentale und figurale Einfassung in satten Farben um das Tryptichon. Und der Eindruck, der bleibt? — Kein banales Lebensalterbild ist uns gezeigt worden, sondern der Mensch, wie er wächst und wird.

Auf diesem wie auf anderen Schleißheimer Bildern wird man mit Befremden den ungewöhnlich dicken Farbenauftrag gewahren. An manchen Stellen der Bilder sind geradezu Wülste von Farben. Dadurch erhält die Malerei etwas Verschmiertes, Unfertiges und Gedrücktes, das seltsam und unerfreulich absticht von der sonstigen Hoheit der Auffassung. Diese Dissonanz — die bei den gewaltigen Hesperiden nicht allzu deutlich wird, die aber oft genug wahrhaft zum Schreien ausartet — hat Marées den Ruf eines hoffärtigen Nichtskönners eingetragen. Und der Pöbel, der sich geistreich gibt, macht seine Witze über die Bilder. Wer aber zu denen gehört, die hinter die Dinge sehen, der erkennt hier ein Ringen, so verzweifelt und furchtbar, daß es allein schon den Künstler hinweg von den Kleinen weist.

Im Suchen nach dem Urnatürlichen in sichtbarer Form hat Marées die äußerste Konsequenz gezogen. Er

wollte die Illusion des Lebens im Bilde. Um sie zu erreichen, wählt er das Mittel möglichst ausgeprägter Modellation. Es war ihm darum zu tun, die plastische Rundheit und Anschaulichkeit zu vereinigen mit der Darstellung des Raumes. Er plante gleichsam eine Höherführung der antiken Skulptur. Darum standen ihm am Ziel seines Weges nicht mehr betonte Bilder, sondern d a s betonte Bild überhaupt.

Hier scheiterte Marées. Wir wissen, daß alle seine Bilder einmal das hatten, was wir — töricht oder nicht — Vollendung nennen. Dieser Zustand aber galt Marées nichts. Er formte und rundete weiter, legte eine Schicht Farben über die andere und zerstörte sein Werk.

Marées ist der Held einer Tragödie. Denn gegen ihn kämpfen nicht Kleinigkeiten und Zufälle, sondern — es klingt leider pathetisch — die erzene Notwendigkeit des Weltgeistes selbst. Marées wollte höchste Sinnlichkeit — die Natur — zugleich mit höchster Unsinnlichkeit — dem Bilde —: etwas Unerreichbares. Auch die Kunst ist ja wie alles Menschenwerk ein Kompromiß. Würden wir, nach dem Rezepte der Philister, bei dieser Tragödie von Furcht und Mitleid ergriffen werden, so hieße es für uns: Gehet hin und tuet nicht desgleichen! Aber vielleicht erfüllt uns das Schicksal von Marées gerade mit Stolz und Freude. Gehet hin und tuet desgleichen! Kommt im Streben nach dem Höchsten dem Höchsten so nahe wie er!

In einem römischen Atelier befindet sich ein kleines Bild von Marées: Unter weitem Himmel ein nackter starr aufrecht stehender Mann, der eine riesige Fahne neben sich in den Boden gepflanzt hat. Das blaue Fahnentuch dehnt sich durch den Abenddämmer über Felder, Berge und Ströme hinweg. So ernst und groß und unerbittlich ragt Marées selbst in der Schöpfung mit seinem Glauben und seinem Können, indes Böcklin in ungestümem Schreiten von Berg zu Tal und von Tal zu Berg ein seliges Lied in den Abend singt.

Druck von A. W. Hayn's Erben, Berlin und Potsdam.



